

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN LETTRES

OFFERT CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR

RÉGIS LARRIVÉE

M.A.

LA POÉTIQUE DU DESCRIPTIF

DANS LES PREMIERS RÉCITS BREFS DE MARCEL SCHWOB

JUIN 2013

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie la question de la description dans les récits brefs de Marcel Schwob de sa première production : ceux recueillis dans *Cœur double* et *Le roi au masque d'or*. Elle formule l'hypothèse selon laquelle le descriptif des portraits et des tableaux joue un rôle déterminant dans ses récits. Plus encore, elle propose l'idée que le descriptif de lieu, notamment par le biais d'un lexique et d'une topologie très caractéristiques, est la clef essentielle qui permet de saisir le fonctionnement de sa poétique. L'objectif est donc de voir comment s'insère le descriptif dans le système du récit en envisageant, comme le préconise Hamon, la narrativité « d'abord [...] en termes de territorialité ». C'est pourquoi l'ensemble de la thèse relève minutieusement les liens qui unissent les tableaux et les portraits, ainsi que le descriptif et les actions.

L'introduction propose une brève réflexion sur les influences qui guident les premiers écrits de Schwob. Elle fait ensuite le bilan des essais critiques qui adressent la question du descriptif dans la production de Schwob pour en arriver à constater qu'il y en a peu. Elle note le fait que, compte tenu de la brièveté de ses récits, l'emplacement, la quantité, la longueur et la complexité des passages descriptifs mériteraient pourtant qu'on s'y attarde davantage.

Le premier chapitre présente la théorie et la fiction stevensoniennes comme une entrée en matière éclairante pour aborder la poétique schwobienne. Après avoir rappelé les éléments théoriques majeurs qui guident l'analyse, il expose ensuite les traits caractéristiques du descriptif. Il remarque que les lieux sont mis en avant-plan par la place qu'ils occupent en ouverture du récit, souvent en tant que pantonymes et tableaux liminaires. Par ailleurs, les tableaux sont fréquemment complexes, minutieux et chargés sur le plan sémantique, lexical, stylistique et thématique. Pourtant, de récit en récit, ils décrivent tous une topographie qui a ses constantes et qui impose systématiquement des contraintes analogues aux personnages. Les trous, les fossés et les routes encaissées sont présentés régulièrement comme les métaphores d'un destin littéralement « tracé » du personnage-sujet qui s'y engouffre.

Les personnages schwobiens, eux, sont souvent décrits d'emblée dans leurs portraits comme des « figures », mais cela n'est que l'élément le plus visible de cette poétique descriptive qui les « fige » dans la topographie. En effet, la réification du personnage passe par une suite élaborée de réseaux sémantiques, lexicaux, figuratifs et thématiques. Enfin, les éléments qu'instaurent les tableaux et les portraits sont repris dans l'action, dont le sommeil et la perte sont les plus emblématiques du personnage schwobien.

Le deuxième chapitre étudie la spécificité de cette poétique descriptive en s'attardant à cinq récits satellitaires, représentatifs de la production nouvellistique schwobienne entre 1889 et 1892. L'étude des « Portes de l'opium » relève l'importance symbolique de l'incipit dans le récit schwobien en ce qu'il met en place (à partir d'un mot-maquette, par exemple) les réseaux symboliques signifiants qui reviennent dans les tableaux de lieux personnifiés et les portraits de personnages réifiés. La deuxième étude sur « Pour Milo » permet de s'attarder à la phrase-maquette, à l'importance des trous dans les tableaux et à l'insertion du personnage dans les lieux tels que la description le présente, cadré dès sa première apparition. La troisième étude de « La Grande-Brière » analyse le rapport étroit entre les inscriptions dans le tableau (les sillons) et le portrait du personnage (les rides). Elle révèle la place centrale qu'occupe le motif du « fil ». La quatrième étude de « La Cité dormante » analyse la réticulation du mot-maquette « or », le paradigme du sommeil et sur le décor hypotyposé qui caractérise le tableau schwobien. Enfin, l'étude de « 52 et 53 Orfila » s'attarde aux effets poétiques créés par l'emploi du mot « figure », au motif du lit et au descriptif des liquides dans les tableaux extérieurs et intérieurs.

La conclusion est l'occasion de faire un rappel des grandes lignes de la poétique descriptive schwobienne. À partir de cette thèse, une voie prometteuse s'offre à l'exploration de liens entre cette poétique et le descriptif stevensonien. Ce serait une étude qui regarderait avantagement du côté du rôle des « images » dans les nouvelles des deux auteurs et de l'esthétique nouvellistique privilégiée qui pose l'exigence d'une description dynamisée tout le long du récit.

REMERCIEMENTS

D'abord, un remerciement à ma directrice, professeure Cynthia Harvey, qui, par ses encouragements constants et ses conseils, a contribué grandement à m'aider à mener ce projet à terme dans des conditions parfois difficiles. Elle a cru au projet dès le départ et réussissait toujours à voir le mérite des différentes modifications apportées. Son optimisme était contagieux quand j'en avais justement moins.

Ce projet de thèse est passé par des étapes qui, à partir de sa conception originale, l'ont sensiblement modifié. Or, si le projet n'avait pas été d'intérêt au point de départ, nul doute qu'il n'aurait jamais vu le jour. Je tiens donc à remercier le FQRSC pour la bourse doctorale accordée pour le compléter dès la rédaction première. Cette bourse m'a très certainement donné l'élan nécessaire pour la partie la plus importante du travail.

Je tiens à remercier aussi le département des arts et lettres de l'UQAC de l'aide apportée pendant toutes mes années d'études. Je garde un très bon souvenir de mes séminaires et de mes professeurs qui se sont toujours montrés enthousiastes face à mes projets. Et Christiane, merci pour ton aide et ton amitié.

À la mémoire de ma mère, Ursule Turcotte-Larivée (1936-2010),
son appui et son amour.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. L'état présent de la question	3
2. La problématique et les objectifs de recherche	12
3. L'approche théorique et la méthodologie	16
4. L'établissement du corpus et le plan de travail	24
 PREMIER CHAPITRE : LE DESCRIPTIF SCHWOBIEN	 27
1. L'influence de Stevenson sur Schwob : le bref et le rôle de la description.....	28
2. La dénomination et expansion dans les tableaux dynamiques	35
3. Une topographie de trous et de fossés	42
4. Les trajets tracés vers l'abîme.....	52
5. Les portraits de personnages encadrés, cadrés et quadrillés.....	65
6. Les figures du descriptif schwobien : personnages en voie de disparition	74
7. Les figures aux surfaces trouées, sillonnées et troubles	87
8. Les portraits d'individus innommés et de collectivités désindividuéés.....	92
9. Le sommeil : inaction idéale pour le descriptif	99
 DEUXIÈME CHAPITRE : L'ANALYSE DE CINQ RÉCITS BREFS DE <i>CŒUR DOUBLE</i> ET DU <i>ROI AU MASQUE D'OR</i> DE MARCEL SCHWOB.....	 104
1. « Les Portes de l'Opium » : poursuites pour pâtir	105
1.1 Une partie pour le tout : l'amorce descriptive en tant qu'image- maquette	106
1.2 De la phrase-maquette à l'ensemble diégétique	112
1.3 Le portrait parcellaire	113

1.4	La poursuite et la porte : vers le tableau quintessencié	117
1.5	La porte désirée	120
1.6	L'homme curieux qui mène à la curieuse porte	122
1.7	De la porte à la fille désirée	123
1.8	Les reprises diégétiques à partir du matériau descriptif	127
1.9	Les personnages qui gagnent en perte	129
2.	« La Grande-Brière » : de sillons tourmentés en déride	132
2.1	Les portraits et les tableaux sillonnés	132
2.2	L'allongement du décor et du personnage	136
2.3	Le fil de l'histoire : les demoiselles filent en couple	139
2.4	Du fil de navette à la fille à lacets	141
2.5	Les filles décorées et le décor féminisé	144
3.	« Pour Milo » : image vue à travers le trou	149
3.1	L'image-maquette et sa reprise	149
3.2	L'image-maquette et sa deuxième reprise	154
3.3	Les trous et les routes	158
3.4	Les taches et les figures	160
3.5	Le sommeil est d'or	162
4.	« La Cité dormante » : de l'or qui dort	165
4.1	Du pays doré à la cité qui dort	166
4.2	Le sommeil, c'est mourir au mouvement	173
4.3	La narration télescopique, les déplacements téléguidés et les contraintes territoriales	176
5.	« 52 et 53 Orfila » : portrait d'une figure liquidée	185
5.1	Les figures toponymiques	186
5.2	Les figures parcheminées par les chemins figurés	188
5.3	La figure liquidée d'Orfila	195

CONCLUSION GÉNÉRALE.....	199
BIBLIOGRAPHIE.....	211
ANNEXES.....	219

LISTE DES ANNEXES

ANNEXES	219
Annexe 1 : Tableau 3 – La topographie, les personnages et les actions.....	219
Annexe 2 : Tableau 4 – La phrase-maquette des « Portes de l’Opium ».....	220
Annexe 3 : Tableau 6 – Les descriptifs du mur et de la femme	222
Annexe 4 : Tableau 8 – La phrase-maquette de « La Grande-Brière »	223
Annexe 5 : Tableau 9 – Les portraits de maîtresse et de demoiselles	226
Annexe 6 : Tableau 11 – Le schéma narratif de « La Cité dormante »	227

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : La topographie et les actions	41
Tableau 2 : Les noms de personnages	93
Tableau 3 : La topographie, les personnages et les actions	219
Tableau 4 : La phrase-maquette des « Portes de l'Opium »	220
Tableau 5 : Les occurrences de « figures »	114
Tableau 6 : Les descriptifs du mur et de la femme	222
Tableau 7 : Les objets barrés des « Portes de l'Opium »	127
Tableau 8 : La phrase-maquette de « La Grande-Brière »	223
Tableau 9 : Les portraits de maîtresse et de demoiselles	226
Tableau 10 : Les reprises lexicales, sémantiques et phonétiques	147
Tableau 11 : Le schéma narratif de « La Cité dormante »	227
Tableau 12 : Les couples dichotomiques de l'équipage et de la cité	176

INTRODUCTION

Même chez les lecteurs les plus avertis de l'histoire littéraire française, qui peut affirmer aujourd'hui qu'il a lu un texte de Marcel Schwob? On ne peut dire qu'il figure parmi les écrivains connus du XIX^e siècle. Sa célébrité littéraire, acquise de son vivant¹, n'est que de courte durée : il voit le jour à Chaville en 1867 et meurt à l'âge de 38 ans. Sa production écrite en tant que nouvelliste, chroniqueur et essayiste est, dans ces circonstances, importante et variée. L'impression immédiate pour quiconque découvre ses écrits pour la première fois est celle d'une prose raffinée et minutieuse, une prose que ses nombreuses lectures ont sans aucun doute contribué à faire naître².

Critique littéraire précoce, Marcel Schwob n'a que 11 ans lorsqu'il voit son premier essai critique se faire publier dans le journal le *Phare de la Loire*, appartenant à son père, George Schwob. Ce premier article est un compte rendu d'un roman d'aventures de Jules Verne, *Un capitaine de quinze ans*. Très tôt, à travers ses études des langues et de la philosophie au lycée, Schwob va s'essayer à la traduction et à l'art de la fiction. En 1884, il se met à l'écriture de contes. Tout en s'intéressant à la création et aux langues étrangères, il suit les cours de linguistique et de sémiologie de Saussure. Il se passionnera vivement, dès 1885, pour l'étude plus poussée de l'argot et de l'écriture de Villon. Sa maîtrise du signe et

¹ Christian Berg, *Marcel Schwob, d'hier à aujourd'hui*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002.

² Régis Larrivée, *Récits fantastiques du XIXe siècle français*, coll. « Biblio. La Lignée », Mont-Royal, Modulo-Thomson, 2007, p. 78.

son érudition de l'argot sont des éléments qui ressortiront dans sa création novellistique naissante.

L'année 1888 marque la publication de son premier conte, toujours dans le même journal de son père, « Les Trois Œufs », qui sera repris dans son premier recueil de nouvelles, *Cœur double*. Cela préfigure le contexte d'émergence de l'ensemble des autres nouvelles que l'on retrouvera dans ses deux premiers recueils, *Cœur double* (1891) et *Le Roi au masque d'or* (1892), qui passent tous de la presse³ au recueil. On s'en aperçoit déjà : l'histoire de l'écrivain Schwob prend naissance avec les formes brèves du récit et en restera indissociable. Tous les écrits de son œuvre – essais, biographies, nouvelles, contes – s'inscrivent dans le genre bref. Il n'écrira d'ailleurs jamais de roman⁴, en dépit du fait que l'univers romanesque dans la tradition des romans d'aventure (Defoe, Stevenson, Poe) l'intéresse vivement dans ses écrits critiques.

Le passage du journal au livre, c'est aussi le sort d'un récit feuilleton qui figure – selon ses propres dires – comme la lecture romanesque la plus déterminante de sa jeunesse : *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson. Schwob découvre le roman déjà en 1884, mais c'est une écriture qui frappe son imaginaire à un point tel qu'il cherche en 1888 à établir une correspondance avec Stevenson⁵ pour recevoir des conseils sur l'art d'écrire, ce qu'il

³ Elles paraîtront dans *Le Phare de la Loire*, dans *L'Écho de Paris* et dans le supplément de *La Lanterne*.

⁴ En cela, sa production littéraire est à l'image de Poe, une de ses références constantes, qui n'en écrit qu'un : *Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

⁵ Bernard Gauthier dans Allain *et al.*, *Marcel Schwob : L'Homme au masque d'or*, coll. « Le Promeneur », Nantes, Gallimard, 2006, p. 138.

réussit⁶ vers 1890. Il tire visiblement des leçons de son mentor, notamment celle de faire en sorte que « [l]es lieux de l'aventure, qui comptent autant que les personnages, s'imposent de la même manière à l'imagination⁷ », ce qui est un effet de lecture valable autant pour parler de l'écriture de Schwob que de celle de Stevenson. Pour en arriver là, les deux sont d'accord pour donner une place particulière, privilégiée même, à la description dans leurs textes narratifs.

1. L'état présent de la question

Les études sur le rôle de la description dans la nouvelle schwobienne ne sont pas nombreuses. S'apparentant à la nôtre par son choix de corpus et par le topos de lieu étudié, l'essai qui porte le titre « Le fonctionnement symbolique du paysage dans *Le Roi au masque d'or* » de Lhermitte⁸, relève des associations thématiques entre les paysages et les quatre éléments. Cette étude propose une typologie des différents types de paysages schwobiens (« paysage tourmenté », « paysage vide », « paysage insolite », « paysage révélateur », « paysage orienté » et « paysage dramatisé ») suivant leurs manières de s'insérer dans la narration des nouvelles du *Roi au masque d'or*. Globalement, son analyse cherche à illustrer une tendance vers l'abstraction dans la description du décor qui est

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, coll. « Écritures », Paris, PUF, 1982, p. 117.

⁸ Agnès Lhermitte, « Le fonctionnement symbolique du paysage dans *Le Roi au masque d'or* » dans *Eidolôn*, vol. 54, Bordeaux, 2000, p. 419-430.

attribuable à « une esthétique duelle » : « [la] schématisation et [la] nébulosité⁹ ». C'est en raison de cette interprétation que l'article de Lhermitte nous servira surtout en contrepoint.

Le premier aspect qui distingue notre étude de celle-ci est son recours à une approche thématique d'inspiration bachelardienne pour interpréter les éléments du descriptif. Ainsi, selon un symbolisme qui semble univoque, la couleur rouge (qui n'est « jamais nuancée dans une volonté de pittoresque¹⁰ ») connote l'agressivité, les « stigmates » dans le paysage connotent l'angoisse¹¹, la « liquidité » signale « la perte des certitudes¹² » et ainsi de suite. Cette interprétation est rassurante car elle est synthétique. Elle offre un sens unique à un ensemble textuel, une forme de sommaire des thèmes d'une symbolique universelle (et transparente) que le réseau sémantique des textes schwobiens emprunte et réactive systématiquement. L'attention à une mécanique proprement interne à chaque récit, et qui suscite ses propres symboles, est alors quelque peu détournée.

Autre réticence, corollaire de la précédente mais attribuable cette fois-ci à son parti pris générique, celle qui veut que l'ensemble des récits schwobiens soit à rattacher surtout aux contes merveilleux, qu'on doive les lire comme des réécritures. Or, dans la vaste majorité des contes que nous étudions, aucun événement ne s'explique par le surnaturel qui serait pourtant central au genre¹³. Plusieurs observations de Lhermitte sur le fonctionnement de la symbolique du paysage s'avèrent justes (anthropomorphisme du

⁹ *Ibid.*, p. 420.

¹⁰ *Ibid.*, p. 421.

¹¹ *Ibid.*, p. 422.

¹² *Ibid.*, p. 421.

¹³ Voici l'occasion de remarquer que le nouvelliste Stevenson, l'influence majeure de Schwob, ne fait presque jamais intervenir le surnaturel dans ses nouvelles.

décor, lignes de fuite dans le décor, liens entre paysage et blessure, etc.), mais elles ne le sont que partiellement, car ce ne sont pas toutes les nouvelles qui versent dans l'abstraction du décor. Au contraire, plusieurs nouvelles de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or*, parmi elles certaines que Lhermitte associe à l'« abstraction », participent d'un mouvement inverse : une particularisation poussée des éléments du décor, une attention aux détails et aux nuances, une tendance forte vers la concrétude, vers l'élaboration des détails dans le paysage (des tableaux) et des corps (dans les portraits). L'abstraction est peut-être davantage à situer sur le plan des personnages qui sont schématisés par le biais de procédés nombreux (emploi de pronoms plutôt que de noms, emploi de noms génériques, descriptifs psychologiques sommaires, etc.).

Est-ce en raison d'un choix de corpus trop sélectif, aux récits décrivant des paysages extrêmes, que la thèse de Lhermitte force l'ensemble des nouvelles du *Roi au masque d'or* du côté du conte merveilleux¹⁴ et de la dystopie ? Les arguments de son analyse se basent sur l'accumulation de dispositifs que l'on associe traditionnellement aux deux genres : occurrences de chiffres cabalistiques (le sept, notamment), circonscription d'un espace « tabou », élaboration de la quête du héros et lutte entre forces du Mal et du Bien. Schwob, dans cette perspective, adopterait une « esthétique de l'abstraction expressive¹⁵ », ou alors une « esthétique de l'enchantement¹⁶ ». Pourtant, il suffit d'une seule lecture de l'ensemble des nouvelles du recueil pour demeurer avec l'impression complètement contraire : qu'on

¹⁴ C'est d'ailleurs une thèse qu'elle développera de manière plus exhaustive dans *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002.

¹⁵ *Ibid.*, p. 419.

¹⁶ *Ibid.*, p. 430.

est devant une écriture méticuleuse dans ses détails et qui, par son inflation descriptive précise et technique, fait penser à celle de Michelet (*La Mer*, 1861), de Hugo (*Les Travailleurs de la mer*, 1866), de Flaubert (« La Légende de saint Julien L'hospitalier¹⁷ », 1877) ou de Huysmans (*En rade*¹⁸, 1887). Avant de conclure que ces paysages s'inspirent de la tradition des contes merveilleux, ne faudrait-il pas étudier plus attentivement la poétique du descriptif, voir comment s'articule, par le biais de la forme (d'un point de vue stylistique, notamment), ce contenu « paysager »?

Nos réticences face à l'analyse de Lhermitte nous rappellent que l'appartenance des nouvelles schwobiennes à une seule tradition générique et idéologique ne fait pas consensus. À première vue, cela pourrait sembler assez tranché. Schwob est un écrivain qui écrit des nouvelles à une époque où le naturalisme est en voie de devenir dominant comme courant littéraire en France¹⁹. C'est aussi l'« âge d'or » du fantastique et de la nouvelle²⁰. À cette époque, Schwob est considéré par certains de ses contemporains comme un

¹⁷ Schwob écrira une préface très admirative de ce conte de Flaubert (recueillie dans *Spicilège* en 1896). Il qualifie ce dernier de « génie de transformation » (Marcel Schwob, *Œuvres*, coll. « Libretto », Paris, Phébus, 2002, p. 757) en raison du fait qu'il renouvelait l'écriture d'un récit jusque-là lié au conte populaire. L'admiration de Schwob pour la version de Flaubert tient non seulement à la richesse du portrait mais aussi à celle du tableau : « De même que l'âme de Julien a été faite humaine, le décor du conte s'est précisé » (nous soulignons) (*ibid.*, p. 758). De plus, les exemples qu'il cite (*ibid.*, p. 758-759), dont il expose longuement les mérites, sont les moments descriptifs les plus élaborés du conte.

¹⁸ *En rade*, à l'origine nouvelle, devenue roman « hybride d'observation naturaliste » où le protagoniste pénètre par « capillarité métaphorique et métonymique, toute la substance romanesque » (Dominique Millet-Gérard, *Joris-Karl Huysmans*, coll. Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 766).

¹⁹ Sur le naturalisme, voir dans Chevrel (1985) et Baguley (1992).

²⁰ Sur le genre fantastique et la nouvelle, voir dans Todorov (1976), Malrieu (1992), Ozwald (1996), Goyet (1993) et Godenne (1995).

nouvelliste habile, un héritier de Gautier et de Villiers de l'Isle-Adam²¹. Henri de Régnier voit en lui un « conteur original²² ». Anatole France observe que « [s]es nouvelles sont toutes ou rares ou curieuses, d'un sentiment étrange, avec une sorte de magie de style et d'art. Cinq ou six [...] sont en leur genre de vrais chefs-d'œuvre²³ ». Dans la critique du *Roi au masque d'or* à sa sortie en 1892, France le consacre « prince de la terreur²⁴ ». Plus dépréciatif, Jules Renard le comparera désavantageusement à Poe, puis plus tard l'accusera d'être son plagiaire : « Tous ses contes, il les a empruntés²⁵ ». Par ailleurs, l'histoire littéraire a cherché à le définir comme l'antithèse de Zola et du naturalisme²⁶ : il serait, lui, nouvelliste, fantastiqueur et anti-scientifique.

Les deux recueils de Schwob qui constituent notre corpus d'étude sont des textes que la critique associe plus souvent qu'autrement aux genres fantastique ou merveilleux. Fabre fait bien de noter pourquoi cette idée préconçue, qui persiste encore aujourd'hui, est à revoir :

L'étiquette de « conteur fantastique » sera longtemps associée à l'écrivain, à tort, car il ne s'est illustré dans cette veine que dans quelques textes de *Cœur double*, certes fascinants²⁷.

²¹ À ce sujet, Bruno Fabre fait la synthèse des critiques de ses contemporains dans « Au cœur de la vie littéraire : Marcel Schwob vu par ses contemporains » dans Allain *et al.*, *Marcel Schwob : L'Homme au masque d'or*, coll. « Le Promeneur », Nantes, Gallimard, 2006, p. 47-66.

²² Henri de Régnier, « Marcel Schwob » dans *Les Nouvelles littéraires*, no 426, 13 décembre 1930.

²³ Anatole France, « M. Marcel Schwob », *La Vie littéraire*, 4^e série, 1892.

²⁴ Anatole France, « M. Marcel Schwob : *Le Roi au masque d'or* », *Le Temps*, 27 novembre 1892.

²⁵ Fabre cite cette entrée du 7 juin 1902 du journal de Jules Renard (dans Allain *et al.*, *op. cit.*, p. 57).

²⁶ Peut-être est-ce aussi en raison du fait que Schwob lui-même adopte une posture critique envers le naturalisme zolien dans sa préface de *Cœur double*? Là-dessus, il suit toujours les pas de la critique stevensonienne envers le naturalisme de l'époque et dont les grandes lignes se retrouvent dans « Une Note sur le réalisme » de ses *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 231-237.

²⁷ Bruno Fabre, *op. cit.*, p. 53.

Évitant ce parti pris de la critique, Gefen²⁸ voit en Schwob un réaliste, suggérant que ses nouvelles sont « marquées par un naturalisme zolien ». Les études plus axées sur l'évolution de l'histoire littéraire parlent d'une « littérature de transition » en quelque sorte, suggérant que « Schwob est le chaînon qui permet de passer de Flaubert et de Maupassant à Apollinaire [et qu'il] a tenté d'entremêler "souches françaises et anglo-saxonnes du conte" »²⁹. Mais est-il avantageux et efficace, lorsqu'on traite des nouvelles de Schwob, de chercher à se positionner de prime abord dans une dichotomie qui oppose impératifs naturalistes et fantastiques fin de siècle? Ou de teinter sa lecture en voulant montrer comment le « cumul des sources » que Schwob désavoue se retrouve « au sein de l'écriture même de ses contes »³⁰? Ne faudrait-il pas regarder d'abord, en amont, comment fonctionne la poétique schwobienne?

Force est de constater que les récits recueillis dans *Cœur double* et *Le Roi au masque d'or* résistent à un cadre générique configurant l'ensemble de ses textes : ils ne forment pas un tout homogène. L'approche générique se heurte à des écueils en cherchant à englober l'ensemble sans passer par une étude plus particularisante des récits.

Aborder Schwob par le biais de la forme apporte ses fruits. Il apparaît plutôt clair que Schwob (d'ailleurs, il l'affirme lui-même), esthétisant à outrance dans ses nouvelles, s'inspire du monde de la peinture et de l'impressionnisme pour écrire³¹. Cependant, il reste

²⁸ Alexandre Gefen, « S'aliéner à soi-même : vie imaginaire », dans Allain *et al.*, *op. cit.*, p. 97-116.

²⁹ Jean-Louis Cornille cité par Berg, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Bernard de Meyer, « Le conte de Marcel Schwob : sur les antécédents », dans *French Studies in Southern Africa*, vol. XXIV, Pretoria, 1995, p. 36.

³¹ Sabrina Granger, « Marcel Schwob, ou l'art d'écrire en peinture », www.larevuedesressources.org.

à voir comment les couleurs, les formes, les traits jouent un rôle systémique dans les rapports entre le descriptif et le narratif. Pour cette même raison, dire que Schwob pratique, comme d'autres écrivains de son époque, l'écriture-artiste³² s'avère sans doute juste sur plusieurs plans, mais c'est encore trop approximatif³³. Il faudrait démontrer comment fonctionne exactement l'écriture de Schwob elle-même qui est, à bien y regarder, plurielle. Il n'est visiblement pas aisé de la qualifier lorsqu'on restreint notre corpus à un seul de ses recueils, partant quand il est question de l'inscrire dans un « style d'époque³⁴ ». Le choix de jeter un regard sur ses deux premiers recueils s'est imposé pour cette raison aussi.

Notre étude de la poétique schwobienne s'attardera forcément aux contraintes posées par le récit bref. Les théories sur la nouvelle étudiées dans le cadre de notre projet nous révèlent certains éléments récurrents. Goyet³⁵ et Godenne³⁶, qui traitent des caractéristiques des nouvelles et des contes du XIX^e siècle en particulier, en arrivent à identifier des constantes : par exemple, l'influence de l'esthétique « feuilletonesque » dans l'écriture des nouvelles, l'utilisation du sommaire, la surabondance d'ellipses, la tension antithétique (réductrice par rapport au roman) qui structure le récit bref et les traces de l'oralité dans le

³² Alain Pagès, « L'écriture artiste », dans *L'École des Lettres (Second cycle)*, no. 8, 1992, p. 9-22.

³³ Les limites de cette notion apparaissent claires lorsqu'on se rend compte de la variété d'écrivains qu'on y associe : Goncourt (selon Kopp, leurs « métaphores précieuses » qui sont une signature du style, ne seraient pas du tout zoliennes!), Zola (selon Hamon), Huysmans, Daudet et Flaubert, en passant par Mallarmé (selon Pagès), etc.

³⁴ L'expression est empruntée de Philippe Hamon (*Le personnel du roman – Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983).

³⁵ Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925 – Description d'un genre à son apogée*, coll. « écriture », Paris, 1993.

³⁶ René Godenne, *La Nouvelle*, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.

conte. Berg³⁷ suggère, en basant son étude sur la préface que Schwob rédige pour *Cœur double*, que c'est pour son attrait formel³⁸ que Schwob choisit le bref³⁹ comme support. La brièveté, croit-il, permet l'écriture de genres supérieurs au roman⁴⁰. Il y trouve un terreau fertile pour une esthétique narrative modelée sur « un principe formalisant » de la « symétrie⁴¹ » et une obsession des « jeux spéculaires⁴² ».

En ce qui concerne le parti pris de Schwob par rapport à la description, lui-même reconnaît dans la préface de *Cœur double*, que ses textes peuvent passer pour des « fragments » où « l'exposition prend la plus grande place⁴³ » au détriment de l'action. Pérez fait remarquer que « le souci de l'intrigue [...] est à ses yeux très secondaire⁴⁴ ». Et en reprenant les mots de Schwob lui-même de la préface des *Vies Imaginaires*, il fait l'association entre son esthétique de la fragmentation narrative et son obsession des « images » :

Son génie propre ne consiste justement pas à inventer une « histoire une et complète », mais des histoires multiples et de livres morcelés. Le « dynamisme intégrateur » ne peut être le premier souci de qui préfère explicitement aux vues générales les « détails », les « brisures singulières et inimitables », et à la cohérence globale, les intensités locales, c'est-à-dire les « images », c'est-à-dire du discontinu⁴⁵.

³⁷ Christian Berg, « Marcel Schwob : le récit bref et l'esprit de symétrie », dans *Brièveté et écriture, La Licorne*, Poitiers, no. 21, 1991, p. 103-113.

³⁸ La brièveté de cette forme textuelle est idéale pour provoquer « la totalité de l'effet » que Poe, une autre de ses influences, préconisait en 1847 dans « L'art du conte ».

³⁹ D'ailleurs, il adoptera plusieurs de ses formes : fables, paraboles, contes, apologues, nouvelles, vies.

⁴⁰ Christian Berg, « Marcel Schwob : le récit bref et l'esprit de symétrie », *op. cit.*, p. 107.

⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴² *Ibid.*, p. 109.

⁴³ Marcel Schwob, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁴ Claude-Pierre Pérez, « Images, imagination, imaginaire », dans Berg *et al.*, *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, p. 41.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77-78.

Dans ses histoires « incomplètes », la « *force* [des] portraits ou [des] fragments⁴⁶ » vient de ce que l'image, celle qui découle justement du descriptif, sert de « noyau » au récit⁴⁷. Si ces observations informent notre approche analytique des nouvelles de Schwob, il serait conséquent que ce soit la séquence descriptive qui importe davantage que la séquence narrative.

Par ailleurs, une réflexion plus générale mérite d'être creusée davantage quant au rôle du descriptif dans le récit bref, notamment en ce qui concerne le topos de lieu. Sans toutefois escamoter cette dernière question, Ozwald⁴⁸ en parle peu, sinon pour dire que l'espace dans la nouvelle est souvent réduit et circulaire, un peu à l'image de la brièveté et de la circularité du récit bref lui-même. Godenne⁴⁹, dans son ouvrage pourtant charnière, *La Nouvelle*, n'en parle pas du tout.

Au sens le plus large, notre étude contribuera à la réflexion sur la place du descriptif et du lieu dans le récit bref dans les pratiques novellistiques françaises de la fin du XIX^e siècle. Mais nos ambitions immédiates sont plus locales et plus circonscrites que cela. À notre connaissance, aucune étude ne s'attarde à étudier la poétique de Schwob à partir de l'observation de la prédominance du descriptif et encore moins par rapport au rôle central des tableaux « détaillés ». C'est là que réside l'originalité de notre démarche.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁸ Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, coll. « Contours littéraires », Paris, Hachette Supérieur, 1996.

⁴⁹ René Godenne, *La Nouvelle*, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.

2. La problématique et les objectifs de recherche

Au contraire de ce qu'on serait porté à croire, car l'esthétique du conte (qu'il soit fantastique ou merveilleux) est centrée sur l'action du « phénomène⁵⁰ » ou celle de la « quête⁵¹ », plusieurs récits de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or* racontent des actions simples et rudimentaires. L'histoire se résume par un événement minimaliste (l'histoire d'un déplacement d'un point A à un point B) ou quasi-statique (dynamique en forme de simple geste du visage ou de la main). Ailleurs, ce sera l'histoire d'un personnage qui devient progressivement passif (une dérive sur l'eau, un abandon, une lente paralysie) ou qui est mené à une impasse (un parcours qui aboutit en cul-de-sac). C'est comme si l'intérêt de raconter l'histoire était ailleurs que dans l'action.

En revanche, dans un nombre significatif de nouvelles, les passages descriptifs prennent beaucoup de place et s'attardent longuement sur des détails dans le décor, rappelant le croquis littéraire. Qui plus est, plusieurs récits ne s'annoncent pas comme étant centrés sur un personnage mais plutôt sur un décor. Dans certains cas, le lieu pantonyme⁵² figurera comme titre. Dans d'autres, le personnage portera un nom métonymique du lieu où il se trouve. Ailleurs, le lieu fera l'objet d'une dénomination alors que l'individu restera anonyme. Toute une série de récits commencent à partir d'un décor méticuleusement décrit

⁵⁰ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, coll. « Contours littéraires », Paris, Hachette Supérieur, 1992.

⁵¹ Agnès Lhermitte, « Le fonctionnement symbolique du paysage dans *Le Roi au masque d'or* », *op. cit.*, p. 419-430.

⁵² Le pantonyme est le nom que l'on donne à l'objet décrit, autrement dit le nom que l'on affecte à une chose. La définition de pantonyme, et l'explication hamonienne du rôle qu'il joue dans le descriptif, seront développées au début du premier chapitre.

en ouverture de récit. Fréquemment, les détails s'accumulent sur cette « image », complexifiant le décor d'origine à mesure que le récit avance.

Il apparaît que, dans la fiction schwobienne, la représentation du lieu est étroitement liée à la nature, à l'écriture et à la structure de l'action. L'action semble régie par des trajets du personnage, que cela se fasse par une route encaissée, un canal ou des rails. Et, à l'observation même sommaire, le mécanisme provoque des répercussions lourdes pour les personnages. Dans la vaste majorité des nouvelles à l'étude, le lieu joue un rôle clé dans ce que nous pouvons nommer la réification du sujet, mettant sur le même plan la topographie du lieu et la « figure » du personnage⁵³. Bon nombre de nouvelles entretiennent une dialectique sophistiquée, structurante, entre un décor inanimé et un décor animé, qui force le sujet à devenir progressivement objet dans (et par) le décor⁵⁴. Ou encore, l'inversion du trajet du personnage dans l'espace constituera la dynamique centrale du récit, le point central (ou la pointe) se trouvant précisément là où s'amorce l'inversion⁵⁵. Enfin, dans plusieurs cas, le tableau se place stratégiquement non seulement en ouverture de récit mais aussi en fermeture, encadrant entièrement le portrait, le dominant par sa façon de guider le commentaire sur le personnage⁵⁶. Dans tous ces cas, on ne peut ignorer que l'enjeu textuel est davantage centré sur un décor que sur un personnage. Comme dans le texte zolien naturaliste⁵⁷, les éléments de description des lieux « contaminent » d'une manière non

⁵³ « La Grande-Brière » l'illustre de manière très claire.

⁵⁴ C'est le cas de « La Cité dormante », par exemple.

⁵⁵ « Les Portes de l'Opium » en fournit un exemple immanquable.

⁵⁶ C'est ce que l'on voit à l'œuvre dans « Pour Milo ».

⁵⁷ Philippe Hamon, *Le personnel du roman – Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983.

équivoque la description des personnages et réciproquement. Notre étude pourra donc, avec avantage, revenir sur ce rapport « habitat – habitant » dans le texte schwobien. Il est peut-être possible de montrer, et c'est en cela que réside aussi l'intérêt de notre démarche, que la ressemblance entre le tableau⁵⁸ et le portrait⁵⁹ est ce qui ressort dans les passages descriptifs des nouvelles schwobiennes de sa première production.

Réduit à sa plus simple expression, notre projet s'élabore à partir de deux grandes questions :

- a) Pourquoi, dans le cadre événementiel forcément restreint du récit bref, la description dans bon nombre de nouvelles de Schwob occupe-t-elle autant de place au détriment, semble-t-il, de l'action?

Question secondaire : Pourquoi, dans ce contexte, la description élaborée du lieu prend-elle davantage de place que celle du personnage ?

- b) Qu'est-ce qui, sur le plan de l'écriture, caractérise les passages descriptifs dans le cadre événementiel et narratif de la nouvelle schwobienne?

Question secondaire : Comment fonctionne le système narratif global en lien avec cette poétique?

Ces questions reposent sur deux hypothèses de départ :

⁵⁸ Le tableau est le descriptif de lieu.

⁵⁹ Le portrait est le descriptif du personnage.

- La description des lieux joue un rôle charnière dans la poétique schwobienne, notamment si l'on tient compte de la place qu'occupe le tableau et de sa fréquence dans les récits.
- L'esthétique du conte telle que théorisée par Schwob, centrée sur les détails de « l'image », accorde une place primordiale et symbolique aux objets topologiques et aux emplacements des éléments diégétiques (par exemple, la présence de zones, de trajets inscrits dans le décor, de lieux de transition, etc.).

De ces hypothèses, découlent les objectifs généraux suivants :

- Étudier la place et le rôle du descriptif en général dans les nouvelles de la première production de Schwob, celles recueillies dans *Cœur double* (1891) et *Le Roi au masque d'or* (1892).
- Étudier la poétique de Schwob en ce qui a trait au descriptif.

Les objectifs particuliers seront alors les suivants :

- Étudier les rapports entre les tableaux et les portraits.
- Étudier la fonction des lieux dans le système narratif du récit bref schwobien : la mise en place des lieux dans les incipit, l'utilisation du mot-maquette⁶⁰ et de la phrase-maquette⁶¹ le rôle du lieu dans la dynamique (son lien avec le personnage

⁶⁰ Le mot-maquette est un mot faisant partie du descriptif qui fera l'objet de dérivations sémiotiques (anagrammatiques, allitératives, phonétiques, sémantiques, etc.) soutenues tout le long d'un même récit. Pour voir le rôle de cohésion que peut jouer le mot-maquette dans le descriptif, voir pages 138 et 150 de Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris Hachette Supérieur, 1981.

⁶¹ Selon le modèle du mot-maquette, la phrase-maquette d'un descriptif (souvent liminaire) fera l'objet de dérivations (syntaxiques, lexicales, phonétiques, sémiotiques, grammaticales, etc.) récurrentes dans un même

et l'action) et enfin, le rapport entre les lieux (de claustration, de transition, etc.) et la séquence des événements, etc.

3. L'approche théorique et la méthodologie

En observant le statut du descriptif dans l'histoire littéraire, Philippe Hamon en vient à affirmer que la tradition a cherché à l'opposer à la littérature. Les textes qui pratiquent la « pompe descriptive⁶² » passaient pour ornementaux, décoratifs. C'est comme si l'esthétique littéraire, modelée sur une éthique et régie par la rhétorique classique, exigeait du texte qu'il laisse une place subordonnée à la description au profit du « Sujet », le danger étant que, dans le cas inverse, les « détails » prennent trop de place⁶³. Un statut plus respectable est accordé à la description à partir du moment où le discours scientifique (Buffon en tête) vient teinter le discours littéraire, mais sa légitimation reste difficile :

C'est [...] toujours sur ce problème central, focal, du personnage dans ses rapports avec le descriptif que se concentrent la plupart des topoï critiques, l'inflation de la description ne pouvant se faire qu'*aux dépens* du personnage⁶⁴.

Un des dangers « littéraires » que présenterait une surenchère de descriptions est « d'assimiler le personnage à un pur motif *décoratif* au sein de la surface peinte⁶⁵ », comme le ferait un tableau impressionniste. Aussi cherche-t-on pendant longtemps à condamner la

récit. Tout comme les « onomatopées syntaxiques », elle formera une « "maquette" signifiante [de] structures plus globales de l'énoncé » (*ibid.*, p. 148).

⁶² *Ibid.*, p. 16.

⁶³ *Ibid.*, p. 20-22.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

« territorialisation des divers savoirs⁶⁶ ». Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, le réalisme et le naturalisme seront la cible d'attaques de la critique précisément pour ces raisons.

Hamon croit que la lecture « difficile » des passages descriptifs tient notamment au fait que la description relève davantage d'un régime sémiotique que d'un régime sémantique et oblige le lecteur (le « descriptaire ») à faire une lecture rétrospective (reconnaître et apprendre) plutôt que prospective (comprendre, comme le « récit le réclame ») : elle est « mémoire du texte⁶⁷ » et lieu de « réécriture⁶⁸ ». L'autre difficulté de lire le descriptif s'explique par le fait qu'il court toujours le risque de s'éterniser et n'annonce pas de « clôture⁶⁹ ». Enfin, les passages descriptifs semblent permutables dans le récit, pouvant se loger, indifféremment, ça et là. Par tous ces aspects, le système descriptif se construit autrement que le système narratif.

Pour combler à toutes ses « lacunes » narratologiques, le descriptif encadre le passage en « hypertrophie[ant] son système démarcatif⁷⁰ » et cumule une réserve de savoir qui sert de stockage d'« indices ». Ce savoir se présente dans le descriptif en forme de taxinomie ou de découpage rationalisée, ce qui ne l'empêche pas de laisser, malgré tout, l'impression d'une liste qui se déploie, autrement dit, un « effet de liste⁷¹ ». Sur le plan stylistique, des ajustements prosodiques importants doivent donc être apportés pour pallier l'esthétique du

⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

discontinu qui en résulte⁷². Hamon identifie des signaux utilisés par le descriptif pour se rendre remarquable et pertinent dans le cadre du récit raconté : ce sont des prétérations, des temps de verbe particuliers, un lexique spécialisé, des métaphores filées et un métalangage (embrayeurs génériques), notamment. Plus globalement, il y a des signaux démarcatifs de « vraisemblabilisation » dans le descriptif : le voir, le dire, le faire⁷³. C'est avec l'objectif d'être vraisemblable que le texte « lisible-classique » cherche à « territorialiser » et « rendre étanches » les unités narratives et descriptives. Lorsque le personnage se déplace ou encore franchit un seuil, par exemple, une description du nouvel espace se fera « naturellement » à cet endroit du texte :

Ce type de construction [*i.e.* encadrement] est essentiellement là pour conjurer le problème majeur de l'énoncé descriptif : *téléphoner* sa fin, toujours indécidable *a priori* [...] ⁷⁴.

L'insertion démarcative et justificative de la description passe donc de manière privilégiée par le regard, la parole ou le faire d'un personnage-truchement ou d'un focalisateur. Ce personnage « assume » le tableau présenté par le texte. Ainsi, le fait que celui-ci s'approche d'une fenêtre permet de justifier la description de l'extérieur encadré auquel elle lui donnera accès⁷⁵. Il y a d'autres caractéristiques récurrentes qui accompagnent ce type de dispositif : par exemple, le personnage se taira devant le spectacle qu'il voit et c'est la narration qui comblera son silence. Ou le personnage s'immobilisera devant le spectacle,

⁷² Selon Hamon, l'« écriture artiste » est peut-être l'illustration la plus éloquente d'une tentative de mettre en phase les déclinaisons lexicales et les dérives métonymiques du descriptif (*ibid.*, p. 58).

⁷³ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 180.

justifiant le temps nécessaire d'effectuer la description car, selon la formule hamonienne, quand le spectateur fait une « pose », l'intrigue doit répondre par une « pause ».

Les signaux du descriptif sont variables et « demandent à être identifiés au sein de genre, d'écoles, de tendances d'écriture [...] historiquement localisés⁷⁶ ». Le « *style artiste* du XIXe siècle⁷⁷ », par exemple, a une tendance vers la « dérivation » des termes d'un groupe descriptif⁷⁸. C'est une signature du style, comme l'est l'emploi du verbe « être » (surtout à l'imparfait : « c'était ») qui est un véritable signal de la dominante descriptive⁷⁹. Dans le texte fantastique, l'italique, les marques d'incertitude et les formules elliptiques peuvent servir d'indicateurs du descriptif. Ainsi, la prétérition sera le signal d'une tentative (ratée) de décrire ou de circonscrire l'innommable. Dans le texte « classique-lisible⁸⁰ », différentes interventions de personnages-types sont autant de « variantes [d'une] thématique postiche », prétextes d'une dominante descriptive dans le récit⁸¹. Dans ce même type de texte, une étroite relation « syntagmatique » est entretenue entre le personnage et la description, cela pouvant être un lien de ressemblance établi entre le personnage et le non-personnage grâce à un détail dans la description⁸².

⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁷ Hamon le nomme aussi le « style artiste-descriptif ». Il l'associe à l'écriture des naturalistes.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁸¹ *Ibid.*, p. 104-111. Il s'agit d'un élément clé de « l'effet-personnage » que nous commentons plus loin.

⁸² *Ibid.*, p. 109.

Enfin, la description n'est pas strictement une question de thématique et elle ne traite pas seulement des objets⁸³. Plusieurs textes tentent d'effacer les frontières entre la narration et la description. Mais la description n'est pas à opposer à la narration, ni à l'action. Au contraire, elle fait partie d'une narration. C'est pourquoi il est préférable de parler d'une dominante descriptive (*i.e.* le descriptif) plutôt que de la description. Un système descriptif devrait être étudié, selon Hamon, selon son système démarcatif (signaux introductifs, conclusifs et autoréférentiels) et son mode d'organisation interne du système descriptif (lexique et syntaxe). Aussi doit-il être étudié selon des critères de quantité, de complétude, d'homogénéité et de modalisation.

La théorie hamonienne sur le « topos descriptif » (en particulier, son rôle d'« important générateur *stylistique* » dans les « systèmes analogiques⁸⁴ » du récit) sert de base axiomatique et méthodologique de notre étude. Selon notre hypothèse, chez Schwob, ce « système analogique » se manifeste de manière particulièrement « organique » et métonymique entre le lieu, l'action et le personnage⁸⁵. Hamon affirme que le topos descriptif

articule le réel en un espace vraisemblable, et distribue les éléments de ce réel dans une structure qui permet de ventiler, dans des aires textuelles différenciées, des aires lexicales différenciées et des contenus qui peuvent entretenir toutes sortes de relations logiques⁸⁶.

⁸³ *Ibid.*, p. 90-91.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 213-214.

⁸⁵ Observant la récurrence des fenêtres dans des textes d'auteurs comme Zola, Baudelaire, etc., Hamon note que ce « topos [descriptif] est, au sens propre un lieu de « rangement » du réel, et donc une structure paradigmatique passe-partout (parmi, certainement, d'autres, dont il faudrait établir la typologie) » (*ibid.*, p. 210). Nous croyons l'exercice prometteur pour le texte schwobien.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

Pour Hamon, le lieu zolien a la particularité d'agir comme « foyer » du texte « au sens métonymique [...] du terme (lieu de l'habitation d'une famille), et « foyer » au sens narratif textuel, point focal⁸⁷ ». C'est à cet emplacement textuel/référentiel que se détermineront des effets profondément identitaires pour les personnages (par exemple, son intégration ou son expulsion du milieu)⁸⁸.

Or, puisque le tableau occupe une place textuelle si large dans la nouvelle schwobienne, peut-on penser que le rôle narratif du lieu ne sera pas tout aussi déterminant que celui qui lui est accordé dans les récits zoliens⁸⁹, comme Hamon⁹⁰ en fait la démonstration? Par ailleurs, le fait qu'il soit si fréquemment en lien étroit avec l'héroïsation⁹¹ et le désir du personnage⁹², n'est-ce pas là le signe qu'il faille l'étudier dans les détails de son fonctionnement, donc en lien avec un ensemble (lexical, onomastique, stylistique, sémantique, etc.) propre à chaque texte?

Parce que ce volet s'avère particulièrement pertinent pour notre étude, l'exploration que fait Hamon du « territoire⁹³ » nous servira de modèle d'analyse. Le personnage romanesque zolien, dans la perspective hamonienne, « est d'abord et avant tout un habitant ». Il jouit donc d'une relation étroite (métonymique, métaphorique) avec les

⁸⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁸ Hamon rappellera ailleurs que « la « psychologie » des personnages chez Zola [...] dépen[d] de la topographie » (*ibid.*, p. 226).

⁸⁹ L'étude hamonienne analyse des romans de la série des *Rougon-Marquart* : notamment *Le Rêve*, *La Conquête de Plassans* et *La Fortune de Rougon*.

⁹⁰ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*

⁹¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

⁹² Plusieurs nouvelles portent sur le désir de s'évader : « Le Pays bleu », « Bargette », « Les portes de l'opium », « La Cité dormante », etc.

⁹³ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 205-235.

espaces. Les mondes dans lesquels il se meut « régissent les habitats et les habitudes [...] des personnages⁹⁴ ». Les lieux ont alors un rôle explicitement identitaire pour le personnage. Ils ne sont pas là que pour « bâti[r] un simple pittoresque référentiel, un simple “cadre” statique et réaliste à l’action⁹⁵ ».

Le personnage de la nouvelle schwobienne peut-il être autant lié à son milieu que le personnage de roman? Et comment cela s’articule-t-il exactement dans la poétique qui l’exprime? Hamon⁹⁶, ne s’attardant pas à la distinction entre le roman et la nouvelle, se permet de comparer les nouvelles maupassantiennes avec les romans zoliens en passant cet aspect sous silence⁹⁷. En définissant l’effet-personnage notamment par la relation entretenue entre la description et le personnage, pourra-t-on dire que dans l’univers novellistique schwobien, « [l]e territoire n’est pas “à [sic] côté” ou “autour” du personnage, [mais qu’il] il constitue l’effet-personnage⁹⁸ »?

Notre étude veut s’attarder aux zones⁹⁹ et aux « seuils¹⁰⁰ » qui décroissent les espaces et modulent le statut des personnages¹⁰¹. Sont-ils autochtones ou étrangers? Intrus ou passeurs? À cet égard, Hamon constate que la traversée des seuils influe sur les capacités physiques et psychologiques des personnages (de se mouvoir, de s’exprimer, de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁶ Philippe Hamon, « Note sur un dispositif naturaliste » dans *Le Naturalisme, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1978, p. 101-118.

⁹⁷ Chevrel relève d’ailleurs cette problématique dans les actes du colloque de Cérisy (Hamon, 1978, p. 120-121).

⁹⁸ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 206.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 213.

savoir, etc.) dans les romans de Zola¹⁰². Or, la plupart des nouvelles schwobiennes à l'étude sont des histoires de « traversées », de « trajets » qui incluent d'une manière récurrente des lieux de transitions (portes, fenêtres, fissures, etc.) et le texte s'attarde parfois longuement, parfois de manière répétitive sur ces emplacements. Dans plusieurs nouvelles, l'action est des plus minimalistes et ne se résume qu'à un déplacement, en dépit de la volonté et des actions du personnage lui-même, entraîné à son insu par la force des choses, régulièrement par un élément du décor en mouvement (par dérive sur un courant d'eau, à titre d'exemple). Et pourtant, ce trajet en apparence banale est presque toujours l'annonce d'un rite de passage, ou plutôt d'une amorce de rite de passage appelé à échouer.

Il y a donc lieu de se poser les mêmes types de questions qui guident Hamon à travers les textes de Zola. Pour récupérer à notre fin la formulation hamonienne, notre étude reconnaît « l'importance du facteur topographique dans la construction de l'univers¹⁰³ » novellistique de Schwob. Plusieurs questions surgissent. Quel est le système topographique schwobien et quel est son rapport avec le personnage et l'action? Quel rôle joue ce décor? Comment fonctionne le déplacement du personnage schwobien? Peut-on dire qu'ici aussi la « narrativité [...] doit [...] être pensée d'abord [...] en termes de territorialité¹⁰⁴ »? Le regard du personnage est-il le thème introducteur qui se greffe au descriptif? Est-il l'« alibi de la parenthèse descriptive qu'il introduit¹⁰⁵ »? En gros, comment fonctionne le système?

¹⁰² *Ibid.*, p. 218.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

4. L'établissement du corpus et le plan de travail

Le corpus de recherche est constitué de l'ensemble des nouvelles de Schwob publiées dans deux recueils, *Cœur double* (1891) et *Le Roi au masque d'or* (1892). Elles ont paru d'abord dans des feuillets (*Le Phare de la Loire*, *L'Écho de Paris*, le supplément de *La Lanterne*) avant d'être recueillies en volumes. Nous nous attardons à ces deux recueils qui regroupent les textes de sa première production puisqu'après *Le roi au masque d'or*, Schwob adopte une démarche dans sa fiction qui met le sujet (par le biais du personnage) explicitement en titre et au centre du texte¹⁰⁶, ce qui représente un virage par rapport aux deux premiers recueils.

L'édition privilégiée est celle des *Œuvres* de Schwob publiée chez Phébus et établie par Sylvain Goudemare¹⁰⁷. La seule nuance que nous y apportons est d'intégrer « Bargette » au *Roi au masque d'or*. En cela, nous respectons son emplacement dans la première parution du recueil en 1892 et non¹⁰⁸, comme l'édition en question, dans *Le Livre de Monelle* avec le titre de « La Déçue ». Nous nous servons aussi de l'édition de *Cœur double* publiée chez Gallimard pour des fins de validation.

L'analyse se fera en deux grandes phases. Elle s'amorcera à partir d'une étude générale du descriptif schwobien dans *Cœur double* et *Le Roi au masque d'or*. Il sera

¹⁰⁶ Ces recueils sont intitulés *Mimes*, *Le Livre de Monelle*, *La Croisade des enfants* et *Vies imaginaires*. Schwob pratique surtout le pastiche d'Hérodas dans *Mimes* et rédige des *Vies Imaginaires* à la manière de Defoe (dans l'*Histoire générale des plus fameux pirates*).

¹⁰⁷ Marcel Schwob, *Œuvres*, coll. « Libretto », Paris, Phébus, 2002.

¹⁰⁸ Car il s'agit d'un choix éditorial qui peut être contestable, étant donnée l'année de production du récit (*i.e.* 1892).

question de traits récurrents dans les tableaux et les portraits : les choix morphologiques, la sélection de figures de style et les leitmotivs privilégiés, notamment. Les exemples qui illustrent ces traits seront tirés d'une vaste quantité de nouvelles afin de montrer les lignes générales de la poétique descriptive dans les deux recueils. Une analyse plus spécifique et plus suivie de cinq nouvelles schwobiennes satellitaires se fera dans un deuxième temps, dans la perspective de faire ressortir le fonctionnement de leur descriptif dans les plus fins détails. En outre, ces microanalyses seront l'occasion de réactiver, cette fois-ci davantage par induction, ce qui a été vu selon une perspective plus globale dans la première partie.

Les modèles choisis pour les microanalyses seront, dans l'ordre, « Les Portes de l'opium » et « Pour Milo » de *Cœur double* ainsi que « La Grande-Brière », « La Cité dormante » et « 52 et 53 Orfila » du *Roi au masque d'or*. La motivation du choix de ces nouvelles vient d'abord du fait que la publication de chacune d'elles ponctue les années de production comprises entre 1889 et 1892. Elles font partie de ses premières contributions à l'*Écho de Paris*. « Pour Milo », sa deuxième nouvelle publiée, paraît au début de l'année 1889 (dans l'*Écho de Paris*, numéro 5/2), « La Grande-Brière », vers la fin de 1889 (dans l'*Écho de Paris*, numéro 8/11). « Les Portes de l'opium » paraît en 1890 (dans l'*Écho de Paris*, numéro 28/9), « 52 et 53 Orfila », au début de 1891 (dans l'*Écho de Paris*, numéro 26/4), et « La Cité dormante », plus tard en 1891 (dans l'*Écho de Paris*, numéro 5/7)¹⁰⁹. Au-delà de cette représentativité sur le plan de la production, les nouvelles sont satellitaires en raison de leur contenu. Chacune présente un milieu topographique différent et mixte : une

¹⁰⁹ Voir le « Tableau chronologique de la publication des contes » dans Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 517-521.

boutique dans un petit village portuaire et une zone de guerre; une ferme à la campagne qui jouxte un marécage et une rivière; une maison, avec sa cour intérieure, située dans un milieu urbain; une île perdue à quelque part dans la mer avec, en son centre, une ville morte; un hôpital isolé, avec son jardin intérieur et son dortoir. Les milieux représentés évoquent parfois le banal, parfois le spectaculaire. Par ailleurs, chacune des cinq nouvelles adopte une structure par emboîtements qui se découvre avantageusement à partir d'un mot-maquette et d'une phrase-maquette, ce qui est un trait de l'écriture schwobienne en soi. Entre les cinq nouvelles, apparaissent les mêmes leitmotive¹¹⁰, mais qui feront l'objet d'autres variantes. Ces reprises, qui s'effectuent de nouvelle en nouvelle, sont la preuve, intertextuelle cette fois-ci, d'une esthétique de la répétition. Enfin, les récits choisis permettent de suivre à la trace le mot emblématique de « figure », si typique du descriptif schwobien dans les autres récits de cette époque. Touchant tantôt aux éléments descriptifs privilégiés dans les tableaux et portraits, tantôt à la géopoétique de la nouvelle schwobienne, tantôt à la séquence narrative, les cinq analyses se proposent de traduire les rouages de la poétique descriptive telle qu'elle se manifeste de récit en récit.

¹¹⁰ Le « fil » et l' « or » sont des exemples notables qui seront étudiés dans nos microanalyses.

PREMIER CHAPITRE

LE DESCRIPTIF SCHWOBIEN

Le premier chapitre présente d'abord quelques réflexions de Robert Louis Stevenson sur l'esthétique nouvellistique, incluant la manière dont le descriptif doit se justifier à l'intérieur des récits. C'est à partir de cette influence de lecture importante de Schwob que la thèse étudiera, dans ses grandes lignes, certains aspects notables de sa propre poétique descriptive : à travers ses mots-légendes, ses figures privilégiées, ses leitmotive et l'onomastique. Ce chapitre veut souligner les constantes et faire apprécier la fréquence avec laquelle certains motifs et thèmes reviennent dans les récits des deux recueils du corpus. Dans cette partie, la réflexion procède du général au particulier en élaborant, à partir d'exemples puisés dans l'ensemble des nouvelles, sur les traits qui seront étudiés de manière spécifique, par récit isolé, dans les microanalyses. La table sera mise pour le deuxième chapitre qui exposera les rouages complexes de l'ensemble poétique dans l'intégralité de chacun de cinq récits. Les paradigmes structurants du tableau seront étudiés en parallèle avec les portraits, car il s'avère, comme il apparaîtra à la fin du chapitre, que les deux entretiennent des rapports étroits d'interdépendance sur le plan poétique.

S'inspirant d'une approche hamonienne, l'étude propose l'idée qu'une topographie typiquement schwobienne, une empreinte, se dessine à partir des tableaux, liée étroitement au trajet tracé du personnage et de son destin. Dans cet univers, le personnage lui-même est

présenté comme une « figure », moins un sujet qu'une trace du décor. Qui plus est, par le biais d'un cadrage restreint du descriptif¹¹¹, sa « figure » est présentée à son tour comme l'emplacement de barres et d'obstructions diverses¹¹². Au lieu de préciser les contours physiques du personnage, le descriptif coupe sa figure, masque sa visibilité, l'efface de la scène ou, pire encore, la néantise. Et le personnage se fait tout autant disqualifier par d'autres procédés qui contribuent tous à dire qu'il n'est pas « plein », qu'il est, et sera toujours, fragmentaire. Du point de vue de l'action, cette disqualification prend la forme de gestes non seulement cadrés et limités, mais amorphes ou éteints – au premier chef, le sommeil constitue un motif presque obligé du récit schwobien.

1. L'influence de Stevenson sur Schwob : le bref et le rôle de la description

De l'aveu de Marcel Schwob, et ses écrits en témoignent, Robert Louis Stevenson occupe une place de choix comme modèle et mentor. Ce dernier sera le dédicataire de *Cœur double*. Schwob traduira la nouvelle « Will du moulin¹¹³ » et, plus tard, le roman *The Black Arrow* du même auteur. Il rédigera une préface pour *Le Dynamiteur*, autre recueil de nouvelles que Stevenson fait publier en 1878, et écrira un court essai, qui deviendra un de ses textes les plus célèbres : « Robert Louis Stevenson¹¹⁴ ». Or, il ne faut pas oublier – on ne le signale que trop rarement chez la critique – qu'à l'époque où Schwob rédige les nouvelles qui font l'objet de notre étude, à partir de 1888 environ, Stevenson a écrit peu de

¹¹¹ C'est un sujet-descripteur au regard « restreint ». Il en sera question plus loin.

¹¹² Les balafres, les taches, les tissus font partie du nombre significatif d'obstructions au regard.

¹¹³ La nouvelle est tirée du recueil *The Merry Men and Other Tales and Fables* (1887) de Stevenson.

¹¹⁴ Cet essai est recueilli dans *Spicilège et autres essais* (1896).

romans, mais un nombre considérable de chroniques de voyage, d'essais critiques¹¹⁵ et de nouvelles, au point où Doyle l'identifie – avec Poe et Hawthorne – comme l'un des trois nouvellistes anglo-saxons les plus influents dans le monde littéraire du XIX^e siècle¹¹⁶. Son domaine de prédilection, de son propre aveu d'ailleurs, est la forme brève¹¹⁷.

Nous savons par ailleurs que Schwob a lu ces nouvelles de la « première mouture stevensonienne » puisqu'il en parle abondamment et élogieusement dans son essai sur Stevenson. Sur le plan biographique, c'est un fait avéré – et avoué de la part de Schwob lui-même – que sa vie entière est modelée sur celle de Stevenson¹¹⁸ : « Il reste entouré pour moi d'une auréole de rêve¹¹⁹ ». Sur le plan artistique, cela se révèle immédiatement dans les formes littéraires qu'il privilégie et dans sa manière d'écrire la fiction, qui se base surtout sur une poétique de l'« image ».

¹¹⁵ La plupart d'entre eux portent de près ou de loin sur la littérature et sur l'art d'écrire. Les essais les plus célèbres sont recueillis par Michel Le Bris dans *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2007.

¹¹⁶ « [Stevenson's] short stories are certain to retain their position in English literature. His serious rivals are few indeed. Poe, Nathaniel Hawthorne, Stevenson; those are the three who are the greatest exponents of the short story in our language. », p. vi, Doyle cité par Barry Menikoff dans *The Complete Stories of Robert Louis Stevenson*, New York, Modern Library, 2001.

¹¹⁷ Jean-Yves Tadié note avec justesse : « [I]l commence par l'essai, la critique littéraire, si bien qu'il arrive au roman avec une esthétique déjà formée » (*op. cit.*, p. 113-114). Entre les deux formes, il verse pourtant dans l'écriture de nouvelles, celles-ci publiées à partir de 1877, six ans avant la publication de *Treasure Island*.

¹¹⁸ Il s'en inspire au point où il cherchera à refaire, entre 1901 et 1902, trois ans avant son décès, le parcours géographique de Stevenson malade vers Samoa (voir lettres de Schwob à Marguerite Moreno dans *Le Voyage à Samoa*, Toulouse, Éditions Ombres, 1990).

¹¹⁹ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », dans *Spicilège et autres essais* de l'édition Phébus des *Œuvres*, *op. cit.*, p. 731.

Cette parenté littéraire rêvée par Schwob, à partir de laquelle il réfléchit sur sa propre pratique en tant qu'écrivain, agit clairement comme moteur de son « art d'écrire » le conte. Dans la poétique schwobienne, trois éléments retiennent plus spécialement notre attention :

- a) la place centrale qu'occupe la description dans le système narratif de ses récits, à l'instar de « Stevenson [qui] coule son histoire autour de l'image qu'il a créée¹²⁰»;
- b) la place charnière accordée à la description du détail; ce détail contribuerait largement, nous dit un Schwob commentant la poétique stevensonniene, à un effet de « réel » et, du même coup, à un effet paradoxal d' « irréel » tant il « particularise » au sein d'un ensemble décoratif à tendance autrement générique ou généralisante¹²¹;
- c) la place symbolique primordiale qu'occupe le décor dans ses récits, souvent davantage que le personnage.

Afin d'apporter quelques précisions sur ces trois aspects de sa création littéraire, il n'est pas inutile d'effectuer un détour par la poétique de Stevenson en observant le parcours de sa réflexion sur le « détail » et la description.

¹²⁰ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson » dans *Spicilège et autres essais*, (*Œuvres, op. cit.*, p. 731). Donnée tantôt comme « image », tantôt comme « vision » – analogue à la « parenthèse descriptive » identifiée par Hamon – elle est le « noyau » du texte. En particulier, dans le conte stevensonien, l'explication (l'explicitation) qui entoure ce noyau (la suite des événements au premier chef) « est fort *au-dessous* de la vision » [c'est nous qui soulignons] (*ibid.*, p. 731).

¹²¹ L'image détaillée de Stevenson, selon Schwob, génère le « romantisme de son réalisme » : « Ces images irréelles de Stevenson sont l'essence de ses livres » (*Œuvres, op. cit.*, p. 730). Elles sont aussi, selon lui, ce qui explique l'effet du « réalisme irréel » typiquement stevensonien. On pourrait désigner cette attention au détail, sur le plan textuel, comme la particularisation de l'objet dans la description. À titre d'exemple, en ce qui concerne « *The Sire Malétroit's Door* », « [l]e conte n'est qu'un essai d'explication de cette vision [d'une] grosse porte de chêne » (*ibid.*, p. 730).

Dans les textes regroupés dans *Essais sur l'art de la fiction*, rédigés et publiés entre 1874 et 1894, Stevenson réfléchit fréquemment et longuement sur la question de la description, en offrant une relecture de la totalité d'effet préconisée par Poe dans l'écriture du conte, laquelle prend la tournure d'une invitation à surdéterminer tous les objets du récit, et ce, jusque dans leurs détails, tout en maintenant leur rôle « réaliste » :

[L']artiste n'a qu'une ressource, à laquelle il doit recourir dans tous les cas et quelle que soit la théorie : à savoir qu'il lui faut supprimer beaucoup et omettre ce qui est ennuyeux et nécessaire, pour ne garder avec avidité que les faits qui, en regard du propos initial, offrent de multiples utilités. Et c'est la marque de l'art le plus élevé que d'être exclusivement tissé de ces faits-là. *Tout détail retenu y est contraint de payer double ou triple dette, et doit être à la fois ornement à la place qu'il occupe et un pilier pour l'ensemble. Rien ne trouve de place dans un tel tableau qui ne serve à la fois à compléter la composition, à souligner la gamme des couleurs, à distinguer l'étagement des plans, à faire sonner la note juste du sentiment choisi. Rien n'est permis, dans une telle histoire, qui ne serve en même temps à faire progresser rapidement l'intrigue, à camper les personnages et à souligner le propos moral ou philosophique*¹²². [C'est nous qui soulignons]

Nous pouvons tirer deux conclusions de cette démarche descriptive :

- a) le rôle « réaliste » du détail ne devrait en rien céder à son potentiel sémantique et symbolique : l'idée est de concilier les impératifs, non de les exclure mutuellement ;
- b) le souci du détail descriptif va de pair avec ou, du moins, ne doit pas contrer la progression de l'intrigue (partant, du récit).

Le lieu n'est pas là comme simple arrière-fond. Au contraire, c'est le tableau qui doit dicter l'action :

¹²² Robert Louis Stevenson, « Une note sur le réalisme », dans *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 235.

Une chose dans la vie en appelle une autre, lieux et événements entrent en correspondance. La vue d'une tonnelle agréable invite à s'asseoir à son ombre. Tel endroit suggère le travail, tel autre l'oisiveté, un troisième le lever à l'aube et les longues promenades dans la rosée. L'effet de la nuit, d'une eau courante, de villes éclairées, du jour qui point, de navires, de l'océan ouvert, éveille dans l'esprit une armée de désirs et de plaisirs anonymes. Quelque chose, à notre sentiment, devrait arriver, nous ne savons pas quoi, et pourtant nous partons déjà à sa recherche. Et bien des heures, parmi les plus heureuses de la vie, passent ainsi, au vain service du génie du lieu et de l'instant. C'est ainsi que des étendues plantées de jeunes sapins, des rochers plongeant très profond dans la mer me torturent et m'enchantent à la fois. Quelque chose a dû arriver, en de tels endroits, en des temps très anciens, à des membres de ma race; enfant, je m'efforçais en vain d'inventer pour ces lieux des jeux appropriés, comme je m'efforce encore, toujours aussi vainement, de les revêtir de l'histoire qui convient. Certains lieux parlent distinctement. Certains jardins humides appellent à grands cris un meurtre; certaines maisons demandent à être hantées; certaines côtes ne se dressent que pour des naufrages¹²³. [C'est nous qui soulignons]

Pour Stevenson, il faut que le lien entre le lieu et l'intrigue soit particulièrement fort, causal si possible, comme si le dispositif romanesque prenait forme à partir du lieu. Ses idées esthétiques ne sont pas que théoriques. Elles annoncent le moteur d'une production fictionnelle naissante où le lieu sera non seulement à l'avant-plan, mais formera le noyau autour duquel tourneront les événements. Ainsi, dans les récits à venir, il y aura des meurtres et des crimes sordides dans des jardins humides (*The Black Arrow*, 1888; *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), dans une maison hantée sur les rives d'une plage traître aux sables mouvants (« The Pavillion on the Links », 1880), sur une côte sauvage où une mer démontée provoque des naufrages (« The Merry Men », 1882), sur une île perdue au trésor caché (*Treasure Island*, 1883), au travers de canaux et de landes dont la topographie labyrinthique déroute (*Kidnapped*, 1886). Il apparaît clair que son obsession du

¹²³ Robert Louis Stevenson, « À bâtons rompus sur le roman », dans *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 215-216.

lieu en tant que dynamique de l'action remonte à l'époque où Stevenson écrivait surtout des chroniques de voyage. À la lecture de *An Inland Voyage* (1878), *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879), *Across the Plains* (1879-80), *The Amateur Emigrant* (1879-90), *The Old and New Pacific Capitals* (1882) et, en particulier, *Les Squatteurs de Silverado* (1883), aucun doute que sa conception de l'art descriptif est fortement modulée par le chroniqueur de voyage qu'il est avant et pendant qu'il rédige ses essais sur la littérature.

Son expérience californienne s'avère particulièrement marquante¹²⁴ et elle influence très fortement sa conception du texte, comme en témoignent certains passages des *Squatteurs de Silverado*. Ses œuvres de fiction en sont aussi redevables. À l'époque, il écrit des nouvelles et *L'île au trésor*, son premier roman qui frappe tant l'imaginaire de Schwob. C'est là, en Californie, que Stevenson réfléchit sur l'ascendant du décor sur le personnage, la place qu'occupe le lieu dans la vie, et la représentation artistique « quintessenciée » qui en découle au fil du temps :

Aucun endroit ne vit clairement dans l'imagination qu'on ne l'ait d'abord quitté. La teneur de notre expérience, chaque jour se fondant dans un autre, alors s'unifie en une seule image. D'innombrables promenades sous les étoiles, nous extrayons enfin un *tertium quid*, une essence magnifiée, le miel du miel, la crème de la crème, paysage classique qui, artificiellement composé, est autrement plus vivant, séduisant et vraisemblable que la scène qu'il reproduit : il en exprime la quintessence.

[L]es lieux grandissent dans notre esprit après que nous les avons laissés, prennent chaque jour un peu plus les couleurs de notre prédilection, deviennent des coupures habiles de l'oubli, jusqu'à évoquer enfin, au

¹²⁴ Le Bris démontre cela d'une manière convaincante jusque dans la topographie des lieux concrets où Stevenson a séjourné : "*L'Île au Trésor* se trouve bien quelque part vers Point Lobos, Monterey, sur la *Route de Silverado*" (Robert Louis Stevenson, *La Route de Silverado*, coll. « Libretto », Paris, Phébus, 1987, p. 504).

regard intérieur dont parle le poète, quelque chose d'aussi familier et précis que les traits d'un ami.

Ce que les yeux sont au visage, nous le savons, mais... et cette auberge où nous dînions? Elle est tout aussi importante à l'image que, dans notre mémoire, nous avons gardée de telle ou telle autre région. N'était-elle pas le point où toujours nous revenions après nos explorations¹²⁵?

Les avant-textes de la production fictionnelle stevensonienne annoncent les couleurs des récits à venir, sa production d'abord nouvellistique et ensuite romanesque. Le projet de travailler sur les lieux romanesques dans sa production future revient en leitmotiv dans « A Gossip on Romance » : « D'autres endroits encore semblent attendre patiemment leur destin, évocateurs et impénétrables [...] »¹²⁶. Pour Stevenson, lieux et « atmosphères » sont un moteur de création fictionnelle :

Il y a, pour autant que je sache, trois manières, et trois manières seulement d'écrire une histoire. Vous pouvez choisir une intrigue et y adapter des personnages. Vous pouvez choisir un personnage et imaginer des événements et des situations qui vous permettent de lui donner carrière, le faire évoluer. *Ou bien [...] vous prenez une certaine atmosphère et choisissez l'action et les personnages en fonction d'elle, pour la rendre sensible. Je vais vous donner un exemple – « Les Gais Lurons »*¹²⁷. [C'est nous qui soulignons]

Le troisième type d'écriture, qui accorde la primauté à l'« atmosphère », est celui sur lequel s'attarde particulièrement Schwob en parlant des contes de Stevenson¹²⁸. En effet, « Les Gais Lurons » (« The Merry Men »¹²⁹) que mentionne Stevenson est la nouvelle

¹²⁵ Robert Louis Stevenson, « Chez Simoneau », dans *La Route de Silverado*, op. cit., p. 335-336.

¹²⁶ Robert Louis Stevenson, « À bâtons rompus sur le roman », dans *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 216.

¹²⁷ Robert Louis Stevenson (cité par Balfour en 1901), *ibid.*, p. 168-169.

¹²⁸ Écriture qui engendre, nous le pensons, la « [dé-]sacralisation du personnage [...] comme élément central, focal, de tout récit » (Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 14).

¹²⁹ Ce titre pose de véritables problèmes de traduction, compte tenu de la réactivation de ses nombreux sens tout le long du récit. Certaines variantes françaises, dont celle de Gallimard en 2005 (traducteur Mathieu

éponyme du recueil cité en exemple par Schwob dans son essai intitulé « Robert Louis Stevenson ». Ce même recueil renferme en outre « Will o' the Mill », nouvelle que Schwob s'occupera de traduire. La date de publication correspond à l'époque où Schwob est précisément en train de conceptualiser, et peut-être de rédiger, ses nouvelles de *Cœur double* et *Le Roi au masque d'or* (toutes publiées pour la première fois entre 1891 et 1892¹³⁰). La réflexion de Stevenson et la lecture de ses nouvelles offrent une clef de lecture pertinente, et un ancrage d'analyse utile, pour comprendre comment se construit la poétique schwobienne.

2. La dénomination et l'expansion dans les tableaux dynamiques

C'était une étrange maison, fermée, grise, et qui semblait cligner des fenêtres, s'étant accotée pour dormir à la pente d'une longue rue.

« La Maison close », 1893

Il est surprenant de constater que *tous* les contes de Stevenson mentionnés par Schwob dans son essai célèbre sur l'auteur¹³¹ portent des titres entretenant un lien étroit avec un décor¹³², ce qui est révélateur en soi de son intérêt pour le sujet : « The Sire de

Duplay), retiennent le toponyme anglais, étant donné qu'il désigne un nom consacré : cela donne « La Chaussée des Merry Men ». On notera à cet égard que le narrateur du texte de Stevenson insiste lui-même sur le fait que ce ne sont pas des hommes joyeux qu'il faut comprendre, mais bien plutôt d'une plage unique à la réputation sordide dont les vagues, en se brisant sur la grève, produisent le son de voix d'hommes qui festoient.

¹³⁰ Voir tableau chronologique dans Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 517-519.

¹³¹ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », dans *Œuvres*, op. cit., p. 723-731.

¹³² On parlera dorénavant dans notre thèse de nouvelles dont le titre, par le fait qu'il écrit en toutes lettres le nom de l'objet décrit dans le récit, est pantonyme de lieu.

Malétroit's Door » (la porte du Sire Malétroit), « Pavillion on the Links » (un pavillon sur la plage), « Will o' the Mill » (Will du moulin), « The Merry Men » (le nom des vagues et, métonymiquement, de la baie où elles se retrouvent), le « Suicide Club » (lieu de rencontre) et « The New Arabian Nights » (Les nuits arabes)¹³³. La nouvelle en titre du recueil de nouvelles de Stevenson publié en 1882, « The Merry Men », est particulièrement révélatrice d'un rapport étroit entre un lieu et une intrigue en ce qu'elle accorde une place centrale, constante et dynamique à ce lieu. Ici, l'hypotypose¹³⁴ atteint son apogée au point où la plage est très clairement le principe agissant. Le conte entier raconte comment un tableau se transforme en scène, comment le lieu se dote de vie. C'est aussi le cas dans « Pavillion on the Links ». Quant à la production novellistique de Schwob, les titres¹³⁵ en formes de pantonymes de lieu – près de la moitié des récits dans *Le Roi au masque d'or*¹³⁶ – ne sont que la pointe visible d'un travail beaucoup plus important sur ce plan.

Le pantonyme témoigne d'une volonté de nommer l'objet décrit et de justifier le régime descriptif. Mais quel est son rôle à l'intérieur du système descriptif? Le descriptif, par sa « [d]éclinaison (actualisation) de paradigmes latents », crée une « équivalence entre

¹³³ Par ailleurs, il est révélateur que Schwob, dans son essai sur Robert Louis Stevenson, associe davantage l'écriture à de la sculpture, qui s'attarde aux volumes et aux espaces tridimensionnels, plus qu'à la peinture.

¹³⁴ Selon de la définition de Fontanier, « [l']hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (*Les figures du discours*, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 1977, p. 390). Comme elle représente une figure si essentielle du descriptif schwobien, nous rappellerons ses particularités plus loin.

¹³⁵ Le titre correspond très certainement à l'emplacement le plus « stratégiquement privilégié [...] du pantonyme », celui qui « le met le plus en relief » (Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 141).

¹³⁶ En tenant compte des pantonymes qui renvoient de près ou de loin au lieu (emplacement, véhicule de transport, etc.), il y a les titres suivants : « La Grande-Brière », « Le Pays bleu », « Le Retour au bercail », « 52 et 53 Orfila », « L'Incendie terrestre », « La Cité dormante », « Bargette », « La Charrette ».

une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte)¹³⁷ ». Lorsque la dénomination est actualisée dans le récit et assurée par un déictique, un lexème ou un métalexème, elle sert de pantonyme à la description :

[L]e pantonyme est donc, en quelque sorte, le « nom propre » de la description, et il peut entrer ensuite comme centre de référence, dans un réseau d'anaphoriques, et par sa simple répétition, économiser le rappel de la somme de ses parties dénombrables [...], de la somme de ses qualités [...], ou des deux à la fois¹³⁸.

Le pantonyme joue un rôle également important, à la fois de signifiant et de signifié, dans l'ensemble descriptif :

[E]n tant que mot, le pantonyme est dénomination commune au système; en tant que sens, il en est le dénominateur commun; il est foyer (focalisé et focalisant) du système¹³⁹.

Si un système d'allitération domine par la suite, organisant l'ensemble du récit, et que cette « allitération est en relation avec un mot-maquette important du système, le pantonyme par exemple », on assure la « cohésion d'un système descriptif¹⁴⁰ ». La cohésion est maintenue également par l'emploi d'autres procédés qui dérivent du pantonyme : cela peut inclure ses « phonèmes dispersés [...] à l'intérieur du texte¹⁴¹ », son insertion « dans une phrase stratégiquement privilégiée qui le dote d'un statut *local* [...] correspondant au statut actantiel *global* et permanent qu'il aura le temps d'un récit¹⁴² », son inclusion dans un tableau ou un portrait ayant une relation métaphorique avec le thème global de la

¹³⁷ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 127.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴² *Ibid.*, p. 141.

description et, enfin, son occurrence « dans toutes les positions syntaxiques possible (sujet, objet, complément de nom, complément indirect) » à l'intérieur du texte¹⁴³. Le pantonyme est appelé à jouer un rôle central qui déborde le cadre des passages où domine le descriptif pour rejoindre le récit dans sa totalité.

La place importante qu'occupe le pantonyme dans les récits de Schwob est un des indices qui révèlent l'importance des passages descriptifs. L'utilisation récurrente des mêmes mots-légendes¹⁴⁴, et ce, à des endroits stratégiques du récit (tableaux et portraits liminaires et clausulaires, par exemple) en est un autre. La présence de ces deux traits poétiques dans un récit laisse penser que la réticulation des paradigmes du descriptif sera particulièrement élaborée dans ses récits. Enfin, l'emploi de l'hypotypose dans les tableaux est une autre signature du descriptif schwobien, cette fois-ci, sur le plan de l'expansion. L'hypotypose est une figure

circonscrite par une masse non descriptive (au sens « statique » que prend ici la description), masse constituée par le récit d'une action qui évolue [...]; elle est piquée dans cette masse comme un temps d'arrêt ou plutôt un moment d'observation limité à un épisode particulier et qui fait tableau. À la différence de la digression, qui s'éloigne de l'action générale et la fait oublier, l'hypotypose contribue à l'actualiser [...] ¹⁴⁵.

Dans l'hypotypose, les « détails doivent signifier » car, même si elle est à dominante descriptive, « [l]'accumulation des détails ne suffit pas¹⁴⁶ » pour en faire une figure. Combinés, ces procédés de dénomination et d'expansion donnent une couleur à la poétique

¹⁴³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁴ Un mot-légende est un « dénominateur commun permettant de réduire le pluriel isotopique des séries prédicatives ». Son utilisation contribue à la lisibilité du descriptif en lui donnant une « globalité iconique » (*ibid.*, p. 150).

¹⁴⁵ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p. 524-525.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 531.

descriptive schwobienne. Ils indiquent qu'elle ne participe pas tant de la fonction « mathésique » (ventilation d'un savoir), ni de la fonction « mimétique » (effet de réel), ni même de la fonction « sémiosique » (insertion de la description dans le récit), mais plutôt de la fonction « productive » :

[L]es descriptions productives ont un rôle « transitaire », c'est-à-dire que certains signifiants qui les composent, par un processus d'assimilation étendu, contaminent des segments fictionnels ordinairement non thématiquement reliés¹⁴⁷.

Puisque c'est une fonction qui est davantage présente dans la production narrative du XXe siècle¹⁴⁸, il faut ajuster notre lecture de ces passages en conséquence. En outre, lire le descriptif schwobien exige de suivre et les rapports nourris et complexes entre la dénomination et l'expansion.

Lorsqu'on s'attarde strictement aux tableaux des récits de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or*, une impression durable, sinon tenace¹⁴⁹, est celle laissée par le dynamisme du descriptif. Si les tableaux se déploient dans l'incipit, les descriptifs de lieux procèdent fréquemment à partir d'une longue narration télescopique (ou particularisante) qui s'attarde à quantité de détails géographiques, topographiques, naturels et architecturaux. Alors que dans un nombre appréciable de récits, cette narration dynamise la description en s'avancant à travers et au travers les objets du décor, dans presque tous les cas, la poétique descriptive contribue au dynamisme en présentant les objets eux-mêmes comme des sujets-agissants.

¹⁴⁷ Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le texte descriptif*, coll. « Nathan-Université », Paris, Éditions Nathan, 1989, p. 67.

¹⁴⁸ Elle devient plus présente peut-être en raison de la « crise du roman » qui succède au mouvement naturaliste.

¹⁴⁹ Au-delà de la place « textuelle » stratégique (incipit/clausule) et importante (nombre de mots) qu'ils occupent dans des récits si courts, comme cela a été discuté dans l'introduction.

Contrastant avec ce descriptif élaboré et détaillé, l'action des personnages est régulièrement minimaliste et rudimentaire : elle se limite à un trajet emprunté, à un simple conflit à résoudre. Leurs gestes se font dans la passivité : les personnages se laissent entraîner par la force des choses¹⁵⁰. En fait, dans plusieurs cas, l'action « centrale » est déjà dans le passé et la narration s'attarde aux effets postérieurs de l'espace-temps de cet avant-récit, exprimés par le biais d'un tableau qui en fait le sommaire¹⁵¹. L'incipit servira dans ces cas à exprimer les effets durables de l'action antérieure au récit¹⁵², tant sur les décors que sur les personnages. Le tableau devient alors réservoir sémantique, anagrammatique et métaphorique d'effets d'actions antérieures et ultérieures : l'effet dans le décor (chez le personnage que l'on nous présente dans l'incipit) d'une action préalable (donnée en sommaire ou en ellipse). Plus encore, dans l'échange description-action, les deux régimes sont fréquemment inversés : alors que le descriptif devient étonnamment actif, l'action dans la diégèse participe du mouvement inverse et devient plutôt passive.

Si l'étude du système descriptif permet d'apprécier comment le tableau sert à exprimer l'action d'un avant-récit, elle nous permet également de voir à quel point il annonce les actions à venir. Dans les récits à l'étude, le dispositif poétique installe un système métaphorique de la diégèse à même le décor. Il en sera ainsi du trajet déjà tracé, du territoire qui fait perdre les repères, du cul-de-sac dans un décor qui domine et écrase le

¹⁵⁰ L'exemple le plus saisissant, à ce titre, est la pause des paysans longuement commentée par le narrateur de « La Moisson sabine » (Marcel Schwob, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 158-162).

¹⁵¹ Il en sera question dans les microanalyses des « Portes de L'Opium », de « Pour Milo », de « La Grande-Brière » et de « La Cité dormante ».

¹⁵² Il sert à annoncer, par exemple, la mise à mort très certaine des personnages par apocalypse (« L'Incendie terrestre », *ibid.*, p. 262-265), par meurtre collectif (« La Terreur future », *ibid.*, p. 228-232) ou par exécution (« Instantanées », *ibid.*, p. 225-227).

personnage dans son vouloir-agir. Maintes fois, une correspondance s'établit entre un lieu clairement ciblé dans le descriptif et une action qui néantise le personnage (ou son vouloir) :

Tableau 1

La topographie et les actions

Lieux		Actions
trou fossé carrière ornière sillon chemin route couloir rails cul-de-sac	→	chute sommeil fuite disparition noyade mort paralysie éventrement déception

Hamon affirme que la topographie joue le rôle de « point focal¹⁵³ » et l'emplacement textuel de « transferts d'attributions¹⁵⁴ » dans un récit. Les tableaux schwobiens fournissent des exemples convaincants pour l'illustrer. À ce titre, les figures dominantes des tableaux sont révélatrices d'une poétique élaborée : systèmes d'hypotypes, d'homonymes, d'allitération, d'anagrammes, de paronomases, d'hypallages¹⁵⁵, de répétitions¹⁵⁶ et d'antanaclases. Il est évident que lieu est bien plus qu'un accessoire esthétique.

¹⁵³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 55.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁵ Les hypallages seront constituées de mots du tableau qui renvoient au personnage ou à l'action plutôt qu'au décor.

¹⁵⁶ Il s'agira souvent d'un mot répété, mais employé tantôt dans des acceptions différentes.

Quiconque cherche à dessiner les contours des tableaux décrits dans les nouvelles de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or* s'apercevra sans aucun doute que les espaces sont complexes. Mais ce sont néanmoins des espaces typés en ce qu'ils accentuent le rôle prépondérant des trous et des sillons des lieux à travers un descriptif qui s'y attarde souvent et longuement. La diégèse se résume avantageusement en suivant le trajet inéluctable (régulièrement funeste) du personnage tracé, gravé même, dans le décor décrit.

3. Une topographie de trous et de fossés

Dans ses nombreuses variantes – tantôt fossé, tantôt dépression, tantôt sillon – le trou est omniprésent dans les récits. Et il a plusieurs fonctions narratologiques et symboliques :

- 1) en tant que point focal : c'est un lieu de « conjonction » des différents personnages¹⁵⁷;
- 2) en tant que lieu névralgique de la diégèse, c'est là où se joue le destin du personnage, devenant l'inscription dans le décor du « cul-de-sac » existentiel du personnage¹⁵⁸;
- 3) en tant que marque identitaire sur la figure du personnage, le trou se confond aussi, par synecdoque, au corps entier du « héros¹⁵⁹ ».

Alors que le trou du portrait, dans la « figure » du personnage, par exemple, agira en tant que symbole de l'incomplétude du personnage, le trou topographique, lui, est souvent le

¹⁵⁷ Le trou représente alors « le moment ou le lieu [...] où entrent en conjonction » les personnages (*ibid.*, p. 59).

¹⁵⁸ Dans plusieurs nouvelles, les ravins et fosses sont le carrefour où s'engouffrent les différentes « figures ».

¹⁵⁹ Le corps lui-même est ce « point de fuite », le « lieu-point de convergences des lignes d'organisation du texte » (*ibid.*, p. 56-57).

signal de sa chute physique ou morale. Dans un même récit, les trous structureront le décor dans les tableaux, les corps seront également décrits comme étant troués dans les portraits et, par surcroît, les personnages se feront « trouer » dans l'action¹⁶⁰. Cet investissement poétique et sémantique de la topographie n'est pas l'exception dans les nouvelles des deux recueils de Schwob à l'étude¹⁶¹, mais bien une constante.

Les échancrures du décor et la chute vers le bas décrivent la topographie toujours descendante de « La Vendeuse d'ambre¹⁶² ». Dans un effet « poupée-russe », avec toutes les variantes de dimension, on passe de trou en trou. Le tableau initial, personnifiant fortement le paysage travaillé par les glaciers, présente « des fentes et des crevasses liquides ». Les lacs sont des « cuvettes taillées ». Les habitations se trouvent dans cette échancrure naturelle : « Entre deux flancs très verts, au creux d'un massif élevé, courait une longue vallée avec un lac sinueux. »

Les habitats ont « un trou à fumée ». À l'intérieur de ces habitats, « traînaient des filets dont les poids étaient des pierres polies et trouées ». D'autres objets sont décrits par leurs trous. Les canots sont « grossièrement creusés ». Les boules de pierre ont « deux gorges creuses ». Quant à la vendeuse d'ambre, elle porte une « corbeille oblongue ». Elle

¹⁶⁰ Par exemple, les trous (coupures, balafres, entailles) pratiqués dans les corps par des lames est un leitmotiv des nouvelles de notre corpus.

¹⁶¹ Le rôle du trou sera étudié plus en détail dans les études de « La Grande-Brière » et de « Pour Milo ». Également, il en sera question quelque peu en ce qui a trait à la dépression dans laquelle se retrouve « La Cité dormante ».

¹⁶² Les exemples qui suivent proviennent des pages 153 à 157 de l'édition des *Œuvres* de Marcel Schwob, *op. cit.* Le soulignement, le double soulignement et le caractère gras seront utilisés pour nos interventions à l'intérieur des citations afin d'éviter la confusion possible avec le caractère italique employé régulièrement par Schwob dans les récits pour marquer l'emphase et/ou l'étrangeté. Afin d'alléger le texte, nous ne signalerons pas chacune de nos interventions typographiques nombreuses à l'intérieur des citations.

entre dans la hutte « comme une hirondelle qui disparaît dans le trou de son nid ». Les hommes des pilotis ont « des sillons le long de leurs bras et de leurs jambes ». Ils ont les yeux « petits, enfoncés ». La famille assassine la vendeuse d'ambre en faisant glisser les planches pour faire chuter son corps par « l'ouverture qui servait à la pêche de nuit ». Elle disparaît, avec un des fils, dans le « trou d'eau » : « Ce fut un engouffrement, deux chutes, un bref clapotis ». Enfin, dans un geste de rituel, le vieux pratiquera un trou dans le crâne pour en retirer une « rondelle » qu'il « enfonça dans le cerveau du mort ». Aussi bien la chute physique et morale des personnages que les trous qu'ils pratiquent dans leurs objets alimentent le paradigme de la chute topographique soulignée dans le tableau liminaire.

« La Mort d'Odjigh¹⁶³ » est ponctuée de trous et de chutes. Dans un passé préhistorique où règne le froid, « on ne trouvait vivant que ce qui demeurait dans les cavernes, les grottes ou tanières ». L'habitat est « parcour[u] de rainures parallèles ou étoilées; des crevasses, prodigieuses, soudainement ouvertes, abîmaient les choses supérieures avec un effondrement ». À l'image de l'habitat, certains animaux eux-mêmes « portaient leurs petits dans les poches du ventre ». Le seul personnage¹⁶⁴ n'est pas en reste : Odjigh couvre « sa figure d'une peau fourrée de raton percée de trous ». De sa « tanière profonde » où il vit, il emprunte un trajet dans le long chemin encaissé de la « grande mer intérieure » : « Les masses glacées, bleues, blanches et vertes, radieuses de givre, semblaient les piliers d'une route monumentale. » Sur son chemin, il fait la rencontre d'habitants d'autant de trous. Il y a le Lynx qui « sor[t] subitement d'un couloir glacé ». Le

¹⁶³ *Ibid.*, p. 257-261.

¹⁶⁴ Il est l'unique être humain représenté dans le récit.

Blaireau, « bête de tanière », ailleurs appelé « le Blaireau souterrain », « vit profondément dans le sol » et « se laisse tirer des trous à reculons ». Le mur de glace qu’Odjigh rencontre à la fin de cette route est aussi celui qui signe son arrêt de mort. C’est effectivement en « creus[ant] » un trou dans cette muraille avec sa hache qu’il se fait foudroyer par « un long trait de flamme », lui trouant le cœur « comme un glaive rouge ». Son parcours, de son trou patrimonial au trou qui le tue, est semé d’ouvertures d’où sortent les autres actants. Le récit se ferme sur la blessure ouverte d’Odjigh. Et le verbe qui traduit le parcours de son corps s’avère être un geste corollaire et emblématique du trou : il « tomb[e] contre la muraille polie ».

Tout répond en écho au tableau initial du décor naturel non seulement fortement dynamisé et personnifié, mais troué à l’extrême. En fait, le tableau liminaire s’occupe de dresser le canevas du trajet d’Odjigh et de ses comparses de tanière : il y est décrit la « lente glissade » des « longues files de blocs erratiques », trajet que longe d’ailleurs la « route monumentale » du trio. Le choix des verbes dans les tableaux favorise le lien identitaire qui unit Odjigh au décor. Le descriptif fait mention des montagnes de lave dont les « entrailles flamboyantes de la terre » se sont faites « vomir vers le ciel ». Odjigh, avant de sortir lui-même de son trou, fait fumer le « calumet sacré creusé dans la pierre blanche [...] d’où la fumée s’élève en couronnes [qui] montèrent vers le ciel ». Son action s’harmonise sur le plan spatial et sémantique avec le surgissement vertical des « entrailles flamboyantes ». Les actions associées à Odjigh dans la clause sont donc conséquentes : le réchauffement de la hache par sa blessure, le trou qu’il creuse dans le mur, la foudre qui le frappe « comme un

glaive » et la chute de son corps dans ses propres entrailles. Le paradigme de la fissure, si présente dans le décor, teinte l'allure des personnages et téléguide leurs gestes.

Dans « Les Embaumeuses¹⁶⁵ », au milieu du « désert rouge » que doivent traverser le narrateur et son frère, Orphéon, se retrouvent d'étranges habitats. Ce sont des coupoles :

nous vîmes qu'elles étaient trouées de portes qui avaient la hauteur d'un homme de taille moyenne et qui étaient dirigées vers le centre du cercle¹⁶⁶.

Il y a « des orifices très étroits percés à l'entour » de l'« ouverture de ces portes ». Plus encore, « au-dessous du sol » de la coupole, il y a une autre « ouverture », avec un escalier qui mène au souterrain. Le « jour venu », le narrateur voit l'embaumeuse entrer par une autre ouverture « qui donnait sans doute [soupçonne-t-il] dans un couloir pratiqué à l'intérieur de la muraille de ciment » de la coupole.

Les trous des habitats trouvent leur pendant exact dans l'action. Alors que le narrateur s'« approch[e] d'un des orifices d'où jaillissaient les rayons rouges », comme par métonymie, il voit les embaumeuses qui évident les corps :

Je les voyais fendre sur le côté des ventres frais et tirer les boyaux jaunes, bruns, verts et bleus, qu'elles plongeaient dans des amphores, enfoncer par le nez des figures un crochet d'argent [...] ¹⁶⁷.

Cette image sera reprise dans la clausule, seulement ce sera le corps d'Orphéon qui sera décrit. Il sera aussi évidé que les objets qui l'entourent :

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 266-270.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 268-269.

Le corps de mon frère Orphéon était étendu parmi des vases et des jarres; et on avait retiré sa cervelle avec le crochet et les spatules d'argent, et son ventre était ouvert¹⁶⁸.

Même le déplacement de l'embaumeuse rappelle, par moments, l'omniprésence des trous. Après s'être dirigée vers « l'ouverture de l'escalier souterrain » pour écouter le bruit des baisers, elle « parut rentrer dans le mur ». Les gestes, le métier et l'habitat des embaumeuses sont harmonisés par les ouvertures topographiques. Aussi sont-ils teintés par la négativité du trou.

Dans « Cruchette¹⁶⁹ », Silo et Jambe-de-Laine sont deux prisonniers condamnés aux travaux forcés dans un champ de pierres. De temps en temps, une jeune fille appelée Cruchette, leur apporte de l'eau dans le contenant qui lui donne son nom synecdochique : « une cruche ». Dès l'apparition de Cruchette, Jambe-de-Laine s'occupe de vider immédiatement la cruche offerte et se plaint du peu d'eau qu'elle contient : « Et c'est tout? dit-il. » Le récit ne fournit aucun autre nom au personnage de Cruchette, si ce n'est une suite de périphrases : elle est « la fille à la cruche » et sera décrite comme « une forme féminine » dans la clause. Cette pauvreté lexicale intrigue, compte tenu que les occurrences de la « cruche » (appelé parfois « pot »), de « Cruchette » et du nom improbable « Silo » (avec son signifié d'excavation souterraine, ou encore, de réservoir creux) les rassemblent tous dans le champ lexical de l'objet troué. Or, sans que la narration s'attarde à expliquer s'il y a un lien entre son nom et son passé lourd, on apprend plus loin

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 340-343.

que Silo « avait sué¹⁷⁰ dans des trous au pays du soleil ». Au début du récit, celui-ci dit à la blague à Jambe-de-Laine que ce dernier aurait pu « crampsé sur la route ou au fond d'un trou » au lieu de se retrouver là. Plus encore, les personnages se retrouvent tous, le temps des passages liminaires, à côté du, et éventuellement dans, le « fossé¹⁷¹ » qui longe la carrière. Jambe-de-Laine, qui est « étendu dans le fossé », est justement celui qui risque le plus (en raison de sa faiblesse) de se faire poignarder (*i.e.* perforer) par le couteau de Silo dans le duel pour la main de Cruchette, image finale du récit. Le fossé, nous explique le narrateur, est un lieu de défilement pour éviter aux condamnés d'être vus par les sergents, un lieu de refuge autrement dit. En somme le trou est une partie constituante de leur nom, des milieux qu'ils ont côtoyés dans de leur passé, qu'ils côtoient dans leur présent. Le « trou » se retrouve même dans leurs énoncés et comble également, à leurs yeux, un désir de refuge, même s'il s'agit (comme le verbalise Silo) d'un fossé où l'on meurt.

Hamon fait l'observation que, dans le texte zolien, l'alternance des topographies de séquence en séquence se fait entre

les lieux ouverts (campagnes et rues des débandades), les lieux clos (d'enfermement, d'idylle, ou de réclusion du personnage) et les lieux mixtes (no man's lands, salons et terrains neutres de rencontres)¹⁷².

Où, dans ces trois catégories, se situerait le fossé, qui est l'un des lieux privilégiés de la topographie schwobienne? C'est un espace ambigu, à la fois ouvert et clos : le fossé est

¹⁷⁰ On sera attentif au fait qu'il se vide de son eau alors qu'il se retrouve dans les trous. Ce sont les thèmes de l'évidement et la liquidité qui sont ainsi convoqués de pair. Nous commentons plus loin la signification du jumelage de ces deux réseaux sémantiques.

¹⁷¹ Le mot est mentionné à deux reprises.

¹⁷² Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 81.

« creus[é] en long dans le sol¹⁷³ ». Il a la verticalité du trou et c'est par cette ouverture que le personnage doit descendre (ou chuter) pour y accéder. Mais à la différence du simple trou, le fossé est structuré par une ligne de fuite horizontale. C'est cette ligne qui déroute le personnage schwobien. La contrainte est double : la tranchée l'enferme et elle limite son champ d'action à un trajet rectiligne et (dans la mesure où le désir du personnage le pousse à toujours fuir) unidirectionnel, la topographie du tableau schwobien ferme le destin du personnage plus qu'il ne l'ouvre. Les fossés représentent donc des lieux de constriction : au fur et à mesure qu'avance le personnage dans ce milieu, c'est l'inévitabilité de la claustration qui l'attend. De l'ambiguïté de son ouverture, qui est en fait une fermeture, semble résulter le désir ambigu du personnage, autant celui d'une « fuite » que d'un retour aux sources. Le fossé est le trou frappé systématiquement du signe de la négativité. Rares sont les personnages qui s'en échappent et, en cela, le fossé rappelle sa parenté étymologique avec la « fosse » en tant que « trou creusé en terre pour l'inhumation des morts¹⁷⁴ ». Si on considère que le fossé s'inscrit dans les lieux « mixtes » hamoniens, on doit nuancer du même coup en constatant qu'à tout le moins, il est oxymoronique : son ouverture est temporaire et illusoire, sa fermeture est définitive. Respectant la logique topographique, les actions de l'enfermement et de la fuite futile sont emblématiques des personnages de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or*.

¹⁷³ C'est sa première définition dans *Le Petit Robert* (2010).

¹⁷⁴ La définition du *Petit Robert* lui accorde le synonyme de « tombe ».

L'ensemble des déplacements dans « Le Loup¹⁷⁵ » est régi par les fossés dans un récit ponctué de trous. Les chemineaux sont ainsi présentés dans l'incipit des plus annonceurs du dénouement : « À gauche, une ligne sanglante coupait la bruyère, avec des bosses noires de place en place. Ils s'assirent dans le fossé; l'homme rapetassa ses brodequins troués avec du fil poissé [...] ». Ils s'approcheront du « trou illuminé », lieu qui sera fatidique pour l'homme au loup, lui qui est « carrier » de métier¹⁷⁶. Dans la clause, recevant un coup de pic par la tête, il « s'abattit en arrière, son grand nez au vent, ses moustaches grises frissonnantes. Sur le calot noir, une tache rouge s'agrandissait, suintant par le trou du front. » La nouvelle se ferme sur cette image finale, synthétisant décor et personnage, tableau comme portrait, les deux saignant du trou : « [I]ls furent sur leurs pieds et s'enfuirent vers la nuit, laissant derrière eux la ligne sanglante de la carrière ».

Dans la clause de « Podêr¹⁷⁷ », le narrateur-personnage voit Podêr

filer sur la route blanche, à la lumière de la lune » alors que « l'ombre fugitive de [sa] roulotte courait le long des fossés¹⁷⁸.

Le personnage disparaît ainsi pour de bon : « Je n'ai plus jamais revu depuis Jean-François Marie Podêr », dira le narrateur. De la même manière, le « fossé » est symboliquement lié à l'enjeu diégétique dans « Les Boute-feux¹⁷⁹ » alors que les personnages, après avoir trouvé « dans la coupe le *Corpus Domini* », « descendirent dans une auberge basse » et

¹⁷⁵ Marcel Schwob, *Œuvres, op. cit.*, p. 216-219.

¹⁷⁶ C'est une occupation taillée sur mesure pour un paysage troué : il pratique des trous dans le décor.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 190-193.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 174-178.

« tombèrent », morts. Il s'agit, d'ailleurs, d'une reprise clausulaire de l'image liminaire de la chute de comète dans « les fossés de Saint-Denis ».

Le fort, dès le tableau liminaire de la nouvelle éponyme¹⁸⁰, est un milieu décrit par une série de « couloirs », de « voussures », de « trous en soupirail », de « commissure[s] », de « conduits étroits » et de « hautes calottes [de] voûtes ». Plus loin, l'intérieur de la structure¹⁸¹ est présenté à partir de ses « couloirs obscurs », de son « artère centrale », de ses « corridors », de ses « galeries », de ses « corridors » et de ses « fentes ». À l'extérieur du fort, le bas chemin est bordé par « deux ornières profondes », il y a une « gorge profonde » et Palaric emprunte « le sentier creux » pour s'échapper de l'ennemi. Dans la clausule, Palaric « entr[e] dans les carrières » pour se cacher du camp « déband[é] » des réservistes : « un pli de terrain les dissimulait ». C'est là, dans ces carrières, qu'« une douleur aiguë lui traversa le ventre », alors qu'il se fait surprendre par une baïonnette qui lui transperce son corps. Et il se fera immédiatement « vider les poches » par le « mercanti ». Le sort de Palaric, troué et évidé, est parfaitement harmonisé au milieu troué où il se trouve.

Le long tableau liminaire de « La Moisson sabine¹⁸² » présente un décor de fossés aux allures d'hécatombe où le descriptif semble traduire le passage de la grande faucheuse plus que celui des simples moissonneurs. Il fait découvrir une terre de « sillons », de « creux » et un « champ fauché » où se dresse le « chaume [aux] tronçons mutilés, coiffés

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 80-84.

¹⁸¹ Le « fort » participe de la réification du personnage de Gaonac'h puisque c'est aussi ce qualificatif substantifié que le narrateur emploie comme pseudonyme pour le nommer : il est « le fort ».

¹⁸² *Ibid.*, p. 158-162.

souvent de têtes de pavots abattues avec les épis par la faucille ». Les cailles « s’abatt[ent] parmi les champs d’alentour ». Plus tard, lorsque « le midi endormait le travail sous sa pesante chaleur », les « hommes et femmes s’accroupissaient sur leurs manteaux au bord du champ, dans le fossé du chemin¹⁸³ ». L’image qui succède à cette scène rappelle le rituel du recouvrement du suaire et l’ensevelissement des morts :

Puis tout s’anéantissait sous la méridienne; on sommeillait doucement, étendu sur l’heure. Les dormeurs, éperdus de chaleur, remuaient les bras et soupiraient violemment; les femmes se couvraient la figure de leurs fichus, et les hommes de leurs mappæ; les genoux des bœufs se pliaient sous eux, et ils reposaient aussi, couchés à terre.

Le descriptif désigne les moissonneurs comme des « dormeurs ». Ils font partie du « monde endormi ». Avec eux, « l’ombre courte des arbres et des haies s’allongeait » dans le décor. Plus loin, dans la pointe du récit, ce n’est donc plus un hasard si « la jeune fille [...] à l’anneau d’argent au doigt » subit un sort analogue au même type d’endroit : « voilà qu’elle tomba au bord du chemin –, et elle était morte ». C’est comme si le schéma actantiel était prédestiné par l’empreinte topographique : dans le fossé, il faut dormir ou mourir.

4. Les trajets tracés vers l’abîme

On le voit bien, lorsque le programme diégétique est tracé dans le décor, le destin du personnage est associé plusieurs fois à (voire dicté par) une topographie donnée dès l’incipit comme étant descendante. Plus encore, celle-ci sera fréquemment longiligne et sillonnée. Quand elle n’est pas un trou, un fossé ou une carrière, elle se structurera

¹⁸³ Ce déplacement dans le fossé s’accompagne d’un geste d’évidement, comme on a vu dans « Cruchette ». Aussitôt logé dans le fossé, « [o]n débouchait une amphore [...] ».

néanmoins à partir d'une route encaissée, cadrée ou bordée d'arbres¹⁸⁴. Ce sera un chemin n'offrant qu'un trajet unique et aboutissant à un « cul-de-sac » physique en forme de trou, de mur, de désert ou de tout autre « no-man's land¹⁸⁵ ». À plusieurs reprises, Hamon note le rapport anagrammatique entre la « route » et le « trou », constatant que les deux forment souvent un doublon de motifs dans le roman naturaliste. Chez Schwob, en effet, la route horizontale se révèle être régulièrement redoublée d'un trou vertical. Parfois la narration suit rigoureusement, de l'incipit à la clausule, un tracé précis. La diégèse ne se résume alors qu'au trajet du personnage en forme de pèlerinage (désiré mais raté) ou de fuite vers le sans issue¹⁸⁶. Parfois le personnage se trouve enfermé déjà, dès le tableau liminaire, dans ce « cul-de-sac » et la diégèse se déroule alors dans et autour d'un huis clos¹⁸⁷. Parfois, enfin, le personnage parvient à sortir du huis clos liminaire, mais uniquement pour se retrouver dans un « sentier creux », métaphore transparente de son enterrement¹⁸⁸.

Ainsi, le trajet d'un chemin des plus tracés fait aboutir le personnage schwobien dans une impasse. Comme nous l'avons exposé plus haut, ce chemin peut lui-même être un « fossé ». Mais d'autres topographies contraignantes régissent autant l'action des personnages, qu'elles soient structurées surtout à l'horizontale ou surtout à la verticale.

¹⁸⁴ Dans les exemples les plus spectaculaires, le chemin sera bordé par des « haies d'hommes » comme dans « Instantanées » (p. 225-227). On ira voir « Les Eunuques » (p. 281-284), « La Terreur future » (p. 228-232) et « Les Trois Gabelous » (p. 67-74) à ce sujet.

¹⁸⁵ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 81.

¹⁸⁶ Il en va ainsi du « sillon » de la « Grande-Brière » (p. 308-312), exemple que nous étudierons plus en détail dans une microanalyse et du « canal » de « Bargette » (sous le titre de « La Déçue », p. 420-424) que nous commenterons dans ce chapitre.

¹⁸⁷ L'hôpital, de la nouvelle éponyme (p. 206-210), enferme ses patients ainsi.

¹⁸⁸ Voilà le sort qui est réservé au personnage du « Fort » (p. 80-84), comme nous l'avons vu plus haut : le sentier qui était censé être la planche de salut de Palaric devient plutôt sa fosse.

Certains récits mettent en scène un train en mouvement, menant le sujet, à son corps défendant, directement dans l'impasse. Trajet unidirectionnel s'il en est, le train ne tolère, par définition, aucun écart : le personnage n'a d'autre choix que de suivre la direction des rails avec le véhicule. Le train est approprié comme métaphore de l'univers schwobien où le trait actantiel le plus répandu chez tous les personnages semble de se faire emporter vers un destin contre leur gré. C'est d'ailleurs le propos central dans « Le train 081¹⁸⁹ » et dans « L'homme voilé¹⁹⁰ ». Dans « Le train 081 », c'est vers l'inévitabilité du choléra bleu que mène le train, dont la vitesse et le trajet inéluctable servent de métaphore de la maladie qui emporte le frère du narrateur. Dans la clausule de « L'homme voilé », le personnage-narrateur apparaît « stupidement à la portière » du train, sortant enfin de sa torpeur, mais pour s'apercevoir sur le tard qu'il est un meurtrier, bien malgré lui. Cadré dans la porte comme tant d'autres personnages schwobiens¹⁹¹, il est littéralement coincé entre le lieu devenu insoutenable par la scène macabre qui s'y présente et un paysage qui n'a plus rien à offrir. Sa course se termine dans un « no-man's land », où l'impasse physique est la métaphore de son impasse morale¹⁹² : il se retrouve « dans une campagne rase, à bouquets d'arbres clairsemés, d'une monotonie intense ».

¹⁸⁹ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 75-79.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 99-103.

¹⁹¹ L'encadrement du personnage dans l'embrasement d'une porte est une image que l'on étudiera en détail dans les études de « La Porte de l'Opium » et de « La Grande-Brière ».

¹⁹² Ce paysage clausulaire typique sera étudié dans toute sa complexité dans chacune de nos microanalyses au prochain chapitre.

D'autres nouvelles, et les exemples sont nombreux, mettent en scène un chemin bordé¹⁹³. Dès son incipit, « Instantanées¹⁹⁴ » nous guide en narration télescopique à travers une topographie dont les ornières de toutes sortes (lumières, arbres, hommes, piliers) structurent et cadrent la direction univoque à prendre, celle funeste qui mène le condamné vers le tranchant de la guillotine dans la cour :

Il y a, rue de la Roquette, deux haies de lumières, et au-dessous, deux traînées de lueurs perdues dans le brouillard, double illumination pour une montée sanglante. La brume rouge s'accroche aux réverbères et s'épand en auréole. Un carré s'ouvre au milieu des hommes, limité par les formes noires des sergents de ville; plus loin des arbres maigres, une porte sinistrement éclairée, où on sent une voûte; au fond, des fenêtres voilées de vapeur, avec des chandelles allumées – et de la foule encore, ruée en avant sous les piétinements des chevaux. En face de la porte, un bec de gaz, au bout de la place, près de cavaliers démontés, à la tête de leurs chevaux, enveloppés de manteaux; et la flamme éclaire vaguement ce qui semble deux piliers de cuivre rouge, ronds, surmontés d'une boule brillante, avec au-dessous une tache pâle.

Ceci est dans un rectangle de barrières où s'appuient des rangées d'hommes; et, près de la machine, des ombres s'agitent¹⁹⁵.

L'incipit annonce alors, par ce décor, le trajet qui constituera la dynamique du récit et son point-focal. Tout tournera autour de ce vers quoi guide le décor, c'est-à-dire la machine à trancher.

Le paysage traversé dans « Les Noces d'Arz¹⁹⁶ », que ce soit la campagne ou le milieu urbain, est constitué de passages bordés, avec les « longs corridors entre les murailles des champs, et les étroites ruelles du village [...] ». La regardant de loin, le

¹⁹³ La question des ornières sera abordée dans nos études de « La Grande-Brière » et de « Pour Milo ».

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 225-227.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 225.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 194-197.

narrateur observe que dans l'île Arz, « le soleil couchant bordait les moulins d'une ligne rouge ». Dans ce décor pourtant ouvert sur l'horizon, ici comme dans tant d'autres nouvelles schwobiennes, la topographie est donnée métaphoriquement comme labyrinthe de corridors et, pour le personnage, comme goulot.

Le sillon joue un rôle tout aussi symbolique dans les nouvelles maritimes, et va bien au-delà de lieux communs¹⁹⁷. Dans « Les Trois Gabelous¹⁹⁸ », tous les déplacements sont régis par des échancrures et des sillages. Le décor initial est celui de Port-Eau, « une crique longue, découpée dans la côte bretonne » :

La mer vient lécher entre deux murailles de rochers sombres une plage de sable noir sur laquelle dorment des monceaux de moules pourries et d'algues pustuleuses¹⁹⁹.

La crique disparaît de la vue à mesure que le canot des gabelous « vola sur les vagues moutonnantes », mais cela, sans perdre son allure typiquement fissurée. Elle « [ne] parut bientôt qu'une échancrure sombre; devant s'étendait la baie de Bourgneuf, peuplée de lames à tête frisée ».

En écho à ce décor naturel échancré du tableau liminaire, est l'objet lui-même de la quête des gabelous : le navire « fantôme ». Sa description s'harmonise au décor jusque dans son « sillage ». En effet, c'est dans cet espace, nous dit le narrateur, que cherchent à se positionner les gabelous. Or, les surfaces du navire lui-même, vu de l'extérieur dans la

¹⁹⁷ Comme celle de « prendre les chemins de la mer », par exemple.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 67-74.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 68. L'intérêt supplémentaire de ce passage est qu'il présente, dans un tableau, le jumelage des paradigmes du sommeil (« dorment ») et de la maladie/mort (« pourries », « pustuleuses ») qui sera repris diégétiquement lorsque le « Vieux » sombre dans la mer (et ses sables noirs), lui et son « rêve doré ».

description, rappellent les lignes des sillages. Sa « muraille noire de rempart » est traversée de « sept gueules de cuivre rouge [qui] bâillaient à tribord²⁰⁰ ». L'action qui s'y passe ajoute aux ouvertures : le « sabord [...] s'ouvrit soudain ». Même les passagers cagoulés qui y sont à bord ont une « tête grimaçante à bouche édentée ». À la mer, le décor naturel est, encore là, traversé de trous. Certes, il y a le « sillage » dans la mer qui traîne à la suite du navire. Mais il y a aussi la grande « trouée » de la lune qui laisse passer la lumière. Les « raies de la pluie fine » forment un écran poreux à travers lequel les gabelous peuvent voir, du moins partiellement, la côte bretonne. Tous ces trous et sillages sont l'annonce de la manière dont les personnages vont souffrir et mourir. Dans leur barque, les gabelous souffrent d'une famine qui « leur tire-bouchonne l'estomac ». Enfin, ils se font engouffrer par la mer : « [I]ls sombrèrent, les trois Bretons [...]. Et l'Atlantique monotone emporta dans ses flots gris leur rêve doré ». Leur destin est tracé tout droit vers un gouffre ultime par lequel va passer leur canot. En ce sens, le rêve du « Vieux » est prémonitoire²⁰¹, lui qui voulait finir ses jours dans « une ville ronde, bien emmurillée de remparts ». Jusqu'aux désirs les plus profonds, jusqu'aux « death-wish » des personnages, participent de ce paradigme topographique du gouffre.

Fleur de Cinq-Pierres, de la nouvelle éponyme²⁰², donne l'impression d'être destinée, dès sa naissance, aux lieux encaissés :

²⁰⁰ Le bâillement fait partie du paradigme du sommeil dans lequel s'inscrivent aussi les moules et algues qui « dorment » dans le tableau initial.

²⁰¹ On y fait allusion dans le texte comme d'un « rêve doré ».

²⁰² *Ibid.*, p. 220-224.

Petite, maigrelette, le nez à l'air, un peu sur le flanc, les cheveux couleur
salade de cave, elle semblait avoir poussé entre deux pavés, dans une
cour humide²⁰³.

Le narrateur insiste plus loin dans ce portrait qui justifie son nom :

Ainsi cette pâle corolle, tour à tour plus femme qu'enfant, plus enfant
que femme, avait fleuri entre deux blocs de grès [...]²⁰⁴.

Cet encaissement identitaire se traduit dans la représentation de ses désirs topographiques,
où elle est prise entre des files :

Voilà pourquoi Louissette fréquentait les boulevards extérieurs. Elle
aimait les larges chaussées de sable et leurs files infinies d'arbres
osseux²⁰⁵.

Dans « Bargette²⁰⁶ », le canal avec ses « eaux dormantes²⁰⁷ » dessine le trajet
décevant de Bargette vers le soleil du Midi. L'histoire du récit ne dure que le temps de ce
parcours. Or, sa quête se soldera par un échec : le Midi n'est pas celui de ses rêves. La
clausule nous donne alors l'image de sa « mince figure pâle » qui s'enfuit « derrière la
côte ». Ce qui est délimité, ce qui est encadré par les deux extrémités du lieu de départ et
celui de l'arrivée²⁰⁸, est ce territoire contraignant du canal et son courant unidirectionnel.
Le voyage en barge n'est qu'une mascarade d'échappatoire car il mène de manière
inéluçtable vers la désillusion du personnage.

²⁰³ *Ibid.*, p. 220.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 221

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 420-424.

²⁰⁷ On notera le recours récurrent au paradigme du sommeil dans la description. Ici, les « eaux dormantes »
semblent le prolongement topographique (peut-être la cause?) du « rêve » de Bargette.

²⁰⁸ Ce sont, respectivement, les pays réel et le pays rêvé de Bargette.

La topographie typique des tableaux – toute trouée, toute encaissée, toute en longueur – nous rappelle qu'un nombre considérable de nouvelles raconte des « traversées » physiques, où l'objet du personnage est de se rendre de là où il est à une destination aux contours flous, un pays rêvé, inatteignable, sinon inexistant²⁰⁹. Qui dit trajet dans le texte schwobien, dit trajectoire physique et morale²¹⁰ du personnage. À bien des égards, la topographie annonce le point-focal de la transformation identitaire du personnage. En cela, elle a une fonctionnalité narrative significative car le destin maintes fois dramatique, sinon tragique, du personnage est orienté par les contraintes du milieu où il se retrouve. Il est vrai que dans des cas rarissimes, sous un signe quelque peu positif, le trajet annonce un rite de passage vers l'âge adulte, comme dans « Le Pays bleu²¹¹ », dans « L'incendie terrestre²¹² » ou dans « Bargette²¹³ », par exemple. Mais même dans ces cas, ce parcours initiatique est plus qu'incertain et, dans le meilleur des cas, demeure inachevé à la fin du récit. Le déplacement physique du personnage, dans la vaste majorité des récits, se fait sous le signe de l'échec ou de la négativité²¹⁴ : sa mort, sa disparition ou celle qu'il provoque chez les autres.

Les intrigues des récits schwobiens de notre corpus qui racontent des « traversées », et ils sont nombreux, ne durent souvent que l'instant de cette transition de lieux.

²⁰⁹ Tel sera le cas dans « Le Pays bleu », « Odjigh », « Le Fort », « Bargette » et « La Cité dormante », notamment.

²¹⁰ Leur parcours moral a des effets profonds, puisqu'il prend naissance à partir de désirs souvent excessifs et irréalistes.

²¹¹ *Ibid.*, p. 332-335.

²¹² *Ibid.*, p. 262-265.

²¹³ *Ibid.*, p. 420-424.

²¹⁴ L'exemple le plus parlant est certainement celui du roi au masque d'or, dans la nouvelle éponyme (p. 245-256) qui quitte son domaine pour la première fois : la perte de son règne s'explique ainsi.

Contrastant avec cette période restreinte est celle, expansive, de l'avant-récit évoqué dans le tableau liminaire. On y suggère une attente trop longue, un temps révolu ou une souffrance prolongée au-delà du supportable. Il est révélateur à ce titre que sur le plan chronologique, les nouvelles ouvrent, de manière paradoxale, sur une fin de parcours : tel est le cas, notamment, dans « L'Incendie terrestre » (fin du monde), « L'Homme voilé » (retour à la maison), « La Peste » (fin d'un voyage/périple), « L'Hôpital » (après un long chemin parcouru : « On y arrivait [...] »), « La Terreur future »/« Le Fort » (fin d'une offensive), « Les Portes de l'Opium » (fin d'une vie désabusée du narrateur) et « La Cité dormante » (fin d'un voyage). Un avant-récit explique la cause dont l'effet fait l'objet du récit que nous lisons. Mais c'est comme si, dans cet avant-récit, l'action majeure a déjà eu lieu et que la nouvelle n'a plus que le dénouement à raconter. « La Flûte », tout comme « La Cité dormante », mettent en scène des pirates qui, d'emblée, sont tous incapables d'encaisser ou de tolérer leur passé trouble. La suggestion est que le réservoir des souvenirs inscrits de manière indélébile dans le décor est responsable de la crise de l'individu. Sont-ils usés par un passé trop lourd, trop insupportable? S'amorçant à partir d'un tableau initial situé dans un passé révolu et quasi oublié, « Le Pays bleu²¹⁵ » débute par le descriptif télescopique d'une maison dont la vieillesse et l'abandon sont accentués et qui s'accroche encore à l'existence :

Dans une ville de province que je ne saurais plus retrouver, les rues montantes sont vieilles et les maisons vêtues d'ardoises. La pluie coule le long des pilotis sculptés et ses gouttes tombent à la même place, avec le même son. Les petites fenêtres rondes se sont enfoncées dans les murs, comme pour se garer des coups. Il n'y a de hardi, parmi ces ruelles, que le lierre à la pointe des portes et la mousse à la crête des murs : car les

²¹⁵ *Ibid.*, p. 332-335.

feuilles sombres et luisantes du lierre avancent leurs dents, et la mousse ose envelopper les grosses pierres extérieures de son velours jaune – mais les êtres sont aussi fugitifs que l’ombre des fumées.

Là sont encore des fanaux rougeâtres attachés aux linteaux, et des chandelles minces dans les chandeliers d’étain, et des paquets d’allumettes soufrées, et de petits carreaux pleins d’ombre et de poussière derrière lesquels dorment d’étranges petits flacons où les liqueurs²¹⁶ étaient autrefois vertes et bleues. Des cornettes froncées tremblent aux vitres, et parfois on aperçoit de pâles visages d’enfants et des doigts frêles qui agitent un pantin décoloré, une oie de bois ou une balle demi-bariolée²¹⁷.

Le descriptif insiste sur le fait que les personnages sont les habitants éphémères (et pâlassants) d’un décor où l’érosion et la décrépitude prennent le dessus au moment où s’amorce l’histoire, un décor qui n’existe peut-être plus dans le temps présent du récit.

« La Vendeuse d’ambre²¹⁸ » commence avec un tableau qui décrit un travail géologique séculaire qui semble avoir épuisé le décor naturel. Il accentue le caractère abîmé des lieux et aussi son caractère abîmant (c’est l’annonce de la chute fatale de la vendeuse dans la clause) :

Il y avait les nappes rondes et tremblotantes des lacs bleus, avec leurs cuvettes taillées dans les hauts plateaux; tandis qu’on a maintenant le regard inquiétant et morne de ces énormes yeux vitreux de la montagne, où le pied, craignant l’abîme, semble glisser sur la profondeur gelée d’insondables prunelles mortes²¹⁹.

²¹⁶ On ne peut s’empêcher de voir, dans le liquide qui dort, l’antithèse du thème de la liquidité qui, en raison de sa connotation de « fluidité », contribue à générer l’« effet de personnage » (Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*). Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre et dans la microanalyse de « 52 et 53 Orfila ».

²¹⁷ Marcel Schwob, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 332.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 153-157.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

En regardant ce tableau liminaire dans son intégralité²²⁰, on voit à l'œuvre la narration télescopique typique des récits schwobiens : elle descend d'un décor immense (premier paragraphe), passe par les habitats (deuxième paragraphe) et présente enfin les habitants (troisième paragraphe). Dans ces cas, elle aboutit invariablement au portrait initial du personnage. Un autre exemple est celui du « Pays bleu » cité plus haut. La première apparition du personnage se fait au sein d'un ensemble d'objets de plus en plus particularisant, car le descriptif a tendance à suivre une gradation décroissante : ainsi, l'ordre de grandeur fait passer d'un plan d'ensemble vers un très gros plan du visage (« figure ») ou de la tête du personnage principal. La technique est accompagnée d'un « camouflage de la description », celui employé par les auteurs réalistes/naturalistes qui cherchent à rendre fluides les transitions dans le mode descriptif avec des « organisateurs » : « d'abord, ensuite, à gauche, en haut²²¹ ». Ce mode descriptif a l'effet supplémentaire de révéler jusqu'à quel point le personnage est petit par rapport à l'environnement où il se trouve²²². En fait, avant même que le récit schwobien ne le confirme, la narration télescopique (et le contraste qu'il crée forcément entre la taille du décor et l'être qui s'y trouve) annonce que l'individu n'est qu'un accident de parcours. Cette « parcellisation » est à la fois spatiale et temporelle : le sujet n'est qu'un détail dans un tout, mais, de plus, ce détail n'est qu'une tache momentanée que l'action fera disparaître. Le condamné d'« Instantanées » est peut-être celui qui incarne le plus ce

²²⁰ Il s'étend sur les pages 153 et 154.

²²¹ Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le texte descriptif*, op. cit., p. 39-40.

²²² Pour l'analyse détaillée d'une telle transition entre le descriptif du tableau liminaire et celui du portrait, voir l'analyse du « Saut du berger » de Maupassant dans Régis Larrivée, *Récits fantastiques du XIXe siècle français*, op. cit., p. 50-67.

passant temporaire et morcelé dans l'ensemble des récits à l'étude. En somme, le personnage principal apparaît dans le descriptif comme une fraction éphémère dans l'espace-temps d'un territoire. La table est ainsi mise pour qu'il disparaisse.

Comme de raison, en générale, la clausule donne la pleine mesure de l'inadéquation des habitants en tant que personnages : leur existence prend fin lorsqu'ils se font engouffrer (par chute, par élimination, par disparition) dans un décor écrasant, lorsqu'ils figent (par paralysie, par pétrification) dans le territoire ou lorsqu'ils cherchent à fuir leur lieu de destination (une fois qu'ils y sont rendus). C'est une allure figée²²³ qu'adopte le sujet à la fin de « L'Homme voilé », de « La Peste », du « Le Fort », de « La Flûte » et de « La Mort d'Odjigh », notamment. Son inaction prend la forme d'un état de surprise, d'un coup d'étonnement, d'un dernier spasme avant la mort, d'un dernier élan avant de sombrer ou d'un dernier râle. La dernière phrase des « Embaumeuses²²⁴ » voit le narrateur « [s]'enfui[r] éperdu hors de [la] contrée de sortilèges ». Les invités des « Striges²²⁵ », le narrateur inclus, s'enfuient « par la porte ouverte, entre une double haie d'esclaves [...] ». La dernière image apocalyptique présentée à la fin de « L'Incendie terrestre » et de « La Terreur future » illustre, à grande échelle, ce que la plupart des personnages subissent à plus petite échelle : leur fuite futile dans un néant inéluctable. Ce sont ces images spectaculaires qui rappellent que c'est la tyrannie du trajet qui cause la perte du personnage.

²²³ « Instantanées », par exemple, adopte l'esthétique du « cliché sur le vif » de l'appareil-photo. Les habitants de « La Cité dormante » font penser aux statues d'un musée de cire ou, mieux, aux statues de pleurant dans un cimetière. Les femmes de Libye sont des « pleureuses ». Cette posture corporelle sera étudiée plus en détail dans nos analyses des « Portes de l'Opium » et de « La Cité dormante ».

²²⁴ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 266-270.

²²⁵ *Ibid.*, p. 55-59.

Encastré dans une topographie oppressante, le sujet se dirige vers sa crise mimétique. Tout laisse croire qu'il ne s'en défera jamais : ni dans l'avant-récit, ni pendant, ni après. À l'image des « squatteurs » du « Pays bleu », du déserteur de « Podêr », de la voyageuse téméraire des « Noces d'Arz », toute une série de personnages ne semblent pas pouvoir rester ancrés dans *leur* patrie. Pire, dans bien des cas, ils n'ont plus de patrie ou n'en ont jamais eue. En raison de ce rapport causal instauré entre le lieu d'appartenance et l'existence « scripturale » du sujet, lorsque celui-ci est sans patrie, son nom, son identité, son être se néantisent avec le récit²²⁶. À peu près tous les personnages schwobiens sont perdus, et ce, dans tous les sens du terme. La perte des personnages – exprimée comme telle, ou synecdochiquement par la topographie dès les passages liminaires –, ne se traduit par aucun gain dans l'état final du récit, aboutit à un trou ou une impasse. Il y a autant de variantes de pertes qui affectent leur savoir, leur être, leur paraître, leur pouvoir. Comme nous le verrons plus loin, ils perdent notamment leur direction (de destination, de repères), leurs membres (bras, décapitation), leur raison (par hallucination, ivrognerie, folie), leur nom, leur identité, leur autonomie, leur individualité (par intégration forcée à une foule, une bande, un couple), leurs contours (ils deviennent figures, taches, ombres), leur conscience (ils dorment, ils rêvent), leur mobilité (ils figent, ils fixent du regard), leur patrie et leur vision (ils sont aveuglés, ils ne voient plus dans le noir qui les enveloppe).

²²⁶ Ce trait du personnage sera étudié plus en détail dans l'analyse de « La Cité dormante ».

5. Les portraits de personnages encadrés, cadrés et quadrillés

La disqualification du personnage est attribuable au contrôle exercé par la topographie sur son champ d'action. Le sujet est forcé d'occuper une place secondaire. Il ne peut y trouver sa « position d'actant-sujet, doté d'un projet (un vouloir, un savoir, un pouvoir-faire)²²⁷ » réalisable. Pourtant sa disqualification en tant que personnage « plein²²⁸ » ne s'arrête pas au fait que son portrait le réduit souvent à n'être qu'un figurant dans un décor au même titre que les objets et les ombres, ni à l'inaboutissement de son trajet quasi imposé. Le descriptif surenchérit sur son caractère inapte en privilégiant un cadrage qui le parcellise dans son paraître, dans la présentation même de sa personne. Son portrait adopte une esthétique hautement synechdochique en raison du regard limité qui régit le descriptif. C'est clairement la vision qui régit le descriptif²²⁹, mais que d'obstructions à la visibilité!

Traitant du « regardeur-voyeur », Hamon affirme que « [l]e regard est certainement le thème majeur, à la fois introducteur (signal démarcatif-introductif) et justificateur (alibi de la parenthèse descriptive qu'il introduit) de la description²³⁰ ». Par exemple, « [s]i l'auteur veut "placer" une description de monument [...] », « [il] pourra faire regarder le monument par un personnage ». Hamon appelle ce processus la « délégation ». Il poursuit en notant que dans « l'esthétique du vraisemblable [...], la description doit être tributaire de *l'œil* du

²²⁷ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 85.

²²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²²⁹ L'emploi surabondant des couleurs et des formes géométriques en est une preuve.

²³⁰ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 69.

personnage qui la prend en charge²³¹ ». Autrement dit, la focalisation sera limitée par son ocularisation. Or, la délégation du descriptif schwobien est problématique car l'œil du sujet-descripteur, celui qui décrit le personnage, se caractérise régulièrement par un pouvoir-voir à la fois télescopique et lacunaire, un curieux mélange de précision et d'obstruction. Il n'arrive jamais à saisir le personnage dans sa complétude. Longues et compliquées sont les traversées des fenêtres et des portes de la part du sujet-descripteur pour accéder à la vue du personnage « plein » qui se trouve derrière²³². Même lorsque le narrateur est omniscient, le personnage qui fait l'objet du portrait doit néanmoins sortir physiquement au grand jour ou à la lumière pour être vu pleinement²³³. Son descriptif est régulièrement teinté d'incertitudes (les verbes « semblait » et « paraissait » sont employés fréquemment) et dépend grandement d'une lumière suffisante (dans l'ombre dominante des décors). Dans certains cas, le sujet-descripteur, ayant fait la démonstration de son omniscience ailleurs dans le récit, avoue malgré tout son incapacité de voir plus loin qu'un écran placé devant la « figure » du personnage. Dans « Le Loup²³⁴ », le portrait liminaire d'un des personnages principaux est le suivant : « il avait la figure couverte d'un loup en fil de fer noirci; il devait être vieux ». Le narrateur a recours à la déduction pour le décrire entièrement, étant donné le filtre qui obstrue. Plus loin, le texte insiste sur l'absence de figure visible chez « l'homme au loup » : « On ne voyait de sa figure que le menton luisant à la lumière; une tache noire bouchait le reste. » Typiquement, le sujet-descripteur ne voit

²³¹ *Ibid.*, p. 69.

²³² Il sera question de ce mécanisme dans les incipit de « La Grande-Brière » et de « Pour Milo ».

²³³ Un exemple révélateur est celui du narrateur de « L'hôpital » qui garde bien ses distances des personnages en début de récit.

²³⁴ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 216-219.

que des parties d'objets et de corps. L'image clausulaire de « Fleur de Cinq-Pierres²³⁵ » est présentée ainsi :

Le petit gris du jour levant éclairait l'œil-de-bœuf. On voyait au fond, détachés sur le mur, des montants rouges, à rainure de cuivre, une traverse, une planche échancrée. Louissette, réveillée, tenait entre les mains une forte lame d'acier triangulaire; le tranchant luisait dans ses paumes, réunies en coupe, dont les taches rosées paraissaient sanglantes; et l'Assassin sentit glisser en lui le froid mortel et futur.

Le sujet-descripteur décrira l'accès limité de son regard par le biais d'une formule qui signale le brouillage de sa focalisation. C'est « *l'impersonnalisation* du regard²³⁶ » qui y est annoncé. Lorsque, comme dans l'exemple plus haut, ce procédé stylistique est jumelé à

la mise en position de sujet grammatical de l'objet inanimé introducteur et justificateur de la description (exemple : « La chandelle éclairait la chambre »; l'objet, alors, est bien posé comme destinataire de savoir²³⁷),

la narration annonce le redéploiement du fichier descripteur, mais selon un regard « confisqué » des personnages :

[j]oints à l'emploi systématique de *l'imparfait duratif* qui « fixe » la description en tableau arraché à une chronologie, [ils] contribuent au plus haut point, d'une part à tirer les objets et les choses vers l'allégorie, la personnification et l'anthropomorphisation – ils peuvent alors devenir personnages à part entière –, d'autre part, et symétriquement, à dépersonnaliser le personnage lui-même²³⁸.

Quand le narrateur est hétérodiégétique, il fait régulièrement appel au « on », ce « trait d'écriture artiste-impressionniste²³⁹ » qui « supprim[e] une source personnalisée des verbes de sensation ». C'est ce pronom qui amorce bon nombre de descriptions liminaires : « On

²³⁵ *Ibid.*, p. 220-224.

²³⁶ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 88.

²³⁷ Dans la citation de Schwob en question, l'équivalent de cet objet est le « petit gris du jour levant ».

²³⁸ *Ibid.*, p. 88.

²³⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 63.

pouvait voir », « On y arrivait », etc. Lorsque le narrateur est homodiégétique, et se retrouve physiquement « sur place », il limitera d'abord son regard à ce qui est circonscrit par un cadre et devra plutôt traverser « physiquement » le porche afin de voir les « êtres [...] fugitifs » à l'intérieur, comme dans « Le Pays bleu²⁴⁰ ». Mais même lorsqu'il se retrouve à l'intérieur du bâtiment et que son regard se porte vers l'extérieur, sa vue n'est pas claire. Dans « Le Retour au bercail²⁴¹ », l'image clausulaire est un curieux mélange de contours flous et détaillés :

Alors, parmi les lustres qui s'allumaient, parmi la fumée des cigares qui montait sous le plafond, je crus voir Paris embrasé par un immense coucher de soleil, avec des reflets sanglants aux bals et aux cafés, tandis que sur les routes blanches, un peu rosées sous les derniers rayons, on voyait s'éloigner, vers leurs provinces, des files de petites gardeuses de cochons, retour de la capitale, avec le mouchoir aux yeux et le baluchon sur l'épaule²⁴².

L'éclairage est trouble et le regard est incertain, mais on voit pourtant toujours le détail du « mouchoir aux yeux » des filles.

Hamon²⁴³ observe qu'en général, chez Zola et Maupassant, le regard posé par le sujet-descripteur, qui est prétexte à une « ventilation » descriptive, passe de l'intérieur vers l'extérieur. À l'inverse, chez Schwob, nous voyons souvent le personnage dans le portrait liminaire à travers un regard qui est porté de l'extérieur (la rue, par exemple; lieu ouvert, public) vers l'intérieur (la maison, par exemple; lieu clos, privé). Or,

Regardez [*sic*] d'un lieu clos (privé) vers un lieu ouvert n'est pas équivalent à regarder d'un lieu ouvert (public) dans un lieu clos (privé).

²⁴⁰ Marcel Schwob, *Œuvres, op. cit.*, p. 332-334.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 336-339.

²⁴² *Ibid.*, p. 339.

²⁴³ Philippe Hamon, « Note sur un dispositif naturaliste », *op. cit.*

Ce qui peut être regard de touriste (autorisé) dans un cas peut devenir espionnage (interdit) dans l'autre cas²⁴⁴.

Ce regard du descripteur-sujet schwobien n'est pas nécessairement harmonisé à l'ocularisation possible d'un personnage (il peut se faire à « vol d'oiseau »). Il est, dans la majorité des cas, porté par un narrateur/sujet-descripteur anonyme, impossible à identifier. Par conséquent, le foyer évaluatif n'est pas clair et ses contours sont difficiles à cibler. Qu'est-il capable de voir exactement? se demande-t-on. Aussi adopte-t-il fréquemment le mode opératoire de l'espion : son regard scrute les recoins jusque dans ses ombres pour « deviner » la présence d'un personnage. L'apparition du personnage principal se fait après un « délai », une fois amorcée la description de son environnement. Un des effets de cette combinaison de procédés est une constriction progressive du regard du regardant. Le sujet-descripteur voit le personnage d'abord dans une masse (file, bande, foule) qui se particularise ensuite. Dans « Le Retour au bercail²⁴⁵ », le tableau liminaire du décor extérieur donne une vue d'ensemble :

C'était un dimanche après midi et les cloches sonnaient. Le soleil éclairait la moitié des rues montantes qui menaient au bal. On y voyait passer des bandes de filles en cheveux, un ruban au cou [...]²⁴⁶.

Un paragraphe plus loin, le tableau de l'intérieur procède de la même façon :

La lumière crue qui tombait du plafond exagérait la pâleur du visage des femmes. Elles tournaient par couples dans le grand carré autour duquel reflue une bande d'hommes serrés²⁴⁷.

²⁴⁴ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 121.

²⁴⁵ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 336-339.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 336.

²⁴⁷ *Ibid.*

La pluralisation cède enfin la place à la singularisation. À partir des « bandes » et des « couples », *une* fille sera identifiée quelques lignes plus loin. Ce sera, en effet, son histoire qui sera racontée dans le récit :

L'une, avec sa masse de cheveux châtons relevée en cimier de casque, le buste droit, les épaules pleines, portait la tête en impératrice, ayant le nez busqué, la bouche arquée, le sourire plein de défi. Elle dansait la quadrille [...] ²⁴⁸.

La transition du tableau au portrait fait « découvrir » le personnage au lecteur en même temps que le sujet-descripteur. Cette manière de mener le descriptif donne l'impression d'un personnage qui surgit de la topographie.

Régulièrement, la vue, déjà limitée, du descripteur-sujet sera réduite davantage par un décor truffé obstructions matérielles. Les personnages, enfin vus par le sujet-descripteur, resteront non seulement figés dans un cadre (de porte, de fenêtre) lors de leur portrait, mais leur physique sera circonscrit (le descriptif dira régulièrement « coupé ») dans le champ de vision par l'encadrement. De surcroît, ils seront baignés dans l'ombre ou faiblement éclairés et ne seront vus qu'à travers des vitres rissolées ou obscurcies. Dans « Les Embaumeuses ²⁴⁹ », le sujet-descripteur dit : « une femme que nous ne pouvions voir distinctement se tenait sous la porte et nous invitait ». Il y a les hunes en « demi-cercles d'obscurité » dans « La Flûte ²⁵⁰ », les fenêtres « bouch[ées] » par les « règles de fer » du « Fort ²⁵¹ » et les « vitres [...] enfoncées » du « Pays bleu ²⁵² ». Des filtres de toutes sortes

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 337.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 266-270.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 266-270.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 80-84.

²⁵² *Ibid.*, p. 332-335.

(grillage, tissus, voiles) se placent dans l'intermédiaire entre le sujet-descripteur et les personnages²⁵³. Dans « La Charrette²⁵⁴ », les victimes de Charlot « mettaient le nez aux quatre fenêtres; on aurait dit les groins de cochons par les claires-voies ». Plus loin, ils ont « l'air des rats blancs qu'on montre en cage ».

Par ailleurs, dans la vaste majorité des portraits, la surface du visage lui-même est obstruée par une tache, une marque, une barrure ou une voilure. Dans « Podêr²⁵⁵ », le narrateur-personnage voit Podêr à l'intérieur « [d]ans le rond de la lumière [d'une chandelle] la figure de Podêr, marbrée de taches rouges avec deux yeux luisants ». Dans « Fleur de Cinq-Pierres²⁵⁶ », « le globe sombre des prunelles [de Louissette] se couvrait d'un voile de larmes ». Dans « La Flûte²⁵⁷ », on dit du vieil homme que « [s]a barbe et ses cheveux encadraient tout son visage ». Un exemple de ce portrait barré et cadré se retrouve dans « L'Hôpital²⁵⁸ ». Les personnages s'y présentent comme étant triplement hachurés : par l'architecture, par les marques inscrites sur leur visage et par la métonymisation de leur corps. Leur portrait liminaire les fait découvrir ainsi :

Quand la voiture de l'ambulance s'arrêtait devant le porche, et que la grosse cloche sonnait, on y voyait ces mêmes calots blancs tressauter derrière les barreaux des fenêtres, et se coller contre les hautes vitres des figures jaunes avec des bandes noires de poils.

²⁵³ Ces types de portraits seront étudiés plus en détail dans les microanalyses de « Pour Milo » et de « La Grande-Brière ». En outre, la fenestration dans ces deux nouvelles est fort représentative des bâtis schwobiens en général. S'ils sont remplis de trouées, celles-ci sont, plus souvent qu'autrement, obstruées. Notre étude des « yeux grillés » des « Portes de l'Opium » abordera l'obstruction plus spécifique des fenêtres barrées.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 323-326.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 190-193.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 220-224.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 318-322.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 206-210.

Si le lecteur voit bien, à la lecture de ce passage, que les patients sont emprisonnés dans cet hôpital aux allures de fortification, il saisit davantage l'effet indélébile de cette incarcération par le fait que les habitants portent littéralement les barres de l'hôpital au visage en forme de « bandes²⁵⁹ ». Leur portrait « barre » le reste de leur corps en délimitant strictement leur visage dans le cadrage des fenêtres. Enfin, pour couronner le tout sur le plan descriptif, leurs corps sont à rapiécer à partir des parties éparses que sont les « calots blancs », les « figures jaunes » et les « poils » noirs que l'on peut « y vo[ir] » de l'extérieur, car les personnages sont dessinés à partir de ces quelques détails vestimentaires et corporels (bonnets, coiffes, couleur de la peau, marques de poils) très sommaires. Ils acquièrent d'emblée l'anonymat digne de la foule (ou de la « bande », comme leur qualificatif en témoigne) :

[L]à où le personnage principal ou le membre de la bande conserve son nom propre et ses letimotive descriptifs et comportementaux, la foule, elle, se caractérise par « l'émiettement » synechdochique-métonymique de sa présentation, où les noms propres sont remplacés par des noms d'outils, de professions, de parties de corps, ou de vêtements²⁶⁰.

Autrement dit, derrière ces obstacles au regard, le descriptif insinue que les personnages pourraient être n'importe qui.

Dans « L'homme voilé²⁶¹ », c'est comme si les barres du décor contaminaient tous les portraits : plus précisément elles sont déjà soulignées dans le tableau avant de s'intégrer à la figure du personnage. Les rails du chemin de fer dans lequel voyagent les passagers sont

²⁵⁹ On sera sensible au choix du descripteur « bande » dans la citation. Le mot sera utilisé suivant son autre acception de « collectivité » ou « foule » à bien des reprises dans les nouvelles. Les personnages ont des bandes aussi souvent qu'ils font partie de bandes.

²⁶⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 82.

²⁶¹ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 99-103.

repris dans les lignes qui se « détachent » du journal que lit le narrateur, ils sont ensuite reproduits en forme de « balafre » fatale dans le cou de la victime et, dans la clausule, se déplacent sur la figure du narrateur en forme de stries qui barrent le visage du narrateur, devenu meurtrier : « j'apparus stupidement à la portière, avec ma figure barrée de caillots de sang ». Dans « La Charrette²⁶² », à l'image de « la pluie [qui] tomba, oblique, acérée » et des « bouleaux [aux] meurtrissures blanches », « de longues raies humides marquaient [le] menton » de Charlot. Dans « Les Striges²⁶³ », le baladin qui se présente dans l'image clausulaire, et qui fait fuir le narrateur, a « la figure plâtrée, le front rayé de lignes noires ». Dans « Les Embaumeuses²⁶⁴ », le narrateur et son frère sont partiellement éclairés par le passage de lumière à travers les ouvertures des coupoles : « des rayons qui marquaient [leurs] figures comme avec de longs doigts rouges ». Les personnages sont physiquement marqués à la figure par le sceau du décor.

Ce portrait qui encadre et coupe, qui barre la figure déjà barrée, qui accentue la métonymisation du corps dans la présentation physique de l'individu, est la norme des portraits dans la poétique descriptive de Schwob. Il est à mettre en parallèle métaphorique avec l'accès limité à la « psychologie » interne du personnage qui accompagne ce type de description et à « l'individu » qui sera physiquement et moralement morcelé dans la suite du récit. Il est à rattacher également à la « remise en question du "cadre" du tableau [artistique] » dans les textes réalistes du XIXe siècle. Par la représentation de « foules

²⁶² *Ibid.*, p. 323-326.

²⁶³ *Ibid.*, p. 55-59.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 266-270.

“défocalisées” », on y fait « dissoudre [le personnage-héros] dans les “fonds”²⁶⁵ ». Il affecte la fonction focalisatrice dans la représentation des personnages et, par ricochet, suscite des questions lancinantes et déstabilisantes chez le lecteur en ce qui concerne l’identité du personnage schwobien. Où est le sujet exactement? Qui est-il?

6. Les figures du descriptif schwobien : personnages en voie de disparition

[L]es êtres sont aussi fugitifs que l’ombre des fumées.
« Le Pays bleu », 1892

L’utilisation récurrente du mot « figure » dans l’ensemble des récits de *Cœur double* et *Le Roi au masque d’or* illustre de manière éclairante la poétique descriptive des portraits en particulier et les rapports entre les tableaux et les portraits en général. Elle est représentative d’une poétique de la répétition, caractérisée par ses nombreux glissements sémantiques²⁶⁶. À travers un tel descriptif, même une lecture attentive ne permet pas de toujours bien déterminer où commence le corps du personnage et où commence le décor.

L’emploi du mot « figure » est révélateur aussi – lorsque combiné à d’autres procédés que nous verrons plus loin : anonymat, absence de nom de famille, pluralisation du personnage (identifié par un pronom à la troisième personne du pluriel, placé en foule ou en bande), noms d’emprunt (sobriquets), jumelage de personnages agissant en couples « soudés²⁶⁷ » et en groupes²⁶⁸ – de l’« égalisation²⁶⁹ » des personnages qui s’opère dans les

²⁶⁵ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 77-78.

²⁶⁶ Les emprunts de qualificatifs de tableaux en portraits comptent parmi les cas les plus frappants.

²⁶⁷ « Le Pays bleu », « La Peste » et « La Charrette » sont des exemples.

récits schwobiens de notre corpus, ce qui a pour effet persistant de donner l'impression qu'ils sont interchangeables, éphémères, figuratifs²⁷⁰. Certes, leur « figure » sera marquée de traits distinctifs ponctuels, mais ils sont, au fond, peu « différenciables ». Ils se trouvent fréquemment placés dans la même position que les personnages secondaires zoliens : le personnage n'existe alors que dans une « "parenté de substitution", une parenté de remplacement ou de médiation²⁷¹ ».

D'abord, la régularité des occurrences du terme « figure » surprend dans les passages descriptifs²⁷² de la vaste majorité des nouvelles de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or*. Mais au-delà du retour obsessionnel du mot, la « figure » schwobienne intrigue par l'exploitation maximale de ses acceptions²⁷³. C'est clairement un mot emblématique du portrait schwobien au même titre que le mot quintessencié « miette » des récits de Zola²⁷⁴. Plus souvent qu'autrement, la « figure » est employée dans les récits dans son sens de « visage ». Mais, assez systématiquement pour être notable, elle sert en fonction de ses autres significations, et notamment celle, géométrique, de la représentation d'une forme (image, ensemble de lignes, points, surfaces, etc.). Elle dénotera ailleurs la signification de

²⁶⁸ « Les Trois gabelous », « Les Faux-saulniers » sont des exemples.

²⁶⁹ Le mot vient de Hamon (*ibid.*, p. 69) au sujet des personnages naturalistes de Zola.

²⁷⁰ Hamon considère que la « déqualification » du personnage-héros est un trait définitoire du texte naturaliste (*ibid.*, p. 69).

²⁷¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 59.

²⁷² Parfois, il est répété dans les tableaux et les portraits liminaires, ce qui est d'autant plus surprenant.

²⁷³ Le mot forme régulièrement jusqu'à des antanaclases dans un même récit, comme nous le verrons plus loin.

²⁷⁴ Plus particulièrement, l'« émiettement » forme le symbole emblématique dans la conception « émiettée » du personnage zolien selon Hamon (*Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 67). C'est en fait le point de départ de l'étude du personnel des romans de Zola au grand complet (*Le personnel du roman*, *op. cit.*) et un renvoi au concept de héros réaliste « aux contours métonymiques [...] morcelé par des syndecdoques qui isolent ses qualités, ses réactions, ses états d'âmes » (Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, p. 127).

« statuette », ou celle de « chorégraphie ». Aussi s'emploie-t-elle en tant que verbe dans ses acceptions d' « imaginer », de « se présenter » ou de « se représenter ». Dans « Fanchon-la-poupée²⁷⁵ », le narrateur dira au sujet de Fanchon : « J'aime à me [la] figurer [...] ». Plus loin, le mot revient en antanaclose : « elle aurait pu, mieux qu'une autre, figurer avec distinction à l'Opéra [...] ». On peut donc dire que « figure » fait l'objet de toutes sortes de variantes grammaticales et sémantiques dans cette poétique descriptive.

En raison de son emplacement privilégié dans les passages descriptifs – et des portraits et des tableaux –, l'appellation à partir du mot « figure », dans presque tous les cas, contribue à fixer la forme du sujet et conséquemment à le figer dans son faire, son savoir-agir, son action. Dans les cas les plus extrêmes, le personnage schwobien se limite à une figure dans l'espace²⁷⁶. À mesure que le récit progresse, le rôle statique de cette figure devient apparent. La dénomination prédispose le personnage au descriptif et sa négativité est accentuée lorsqu'elle est répétée. Puisque le sujet n'est plus en mouvement, ce qui est évoqué avec le mot « figure » est le temps d'arrêt nécessaire au descriptif²⁷⁷ : objet de description par excellence, le personnage-sujet devient simplement « figure », une surface à esquisser dans l'espace du tableau. Il est révélateur, à ce sujet, que l'occurrence du mot coïncide régulièrement avec des séquences de repos ou de sommeil dans la diégèse²⁷⁸.

²⁷⁵ Marcel Schwob, *Œuvres, op. cit.*, p. 184-189.

²⁷⁶ Il en sera question tout particulièrement dans la microanalyse de « Pour Milo ».

²⁷⁷ C'est l'équivalent de la pause descriptive hamonienne.

²⁷⁸ Le sommeil est le pendant diégétique de la « pause descriptive » de la narration. La dynamique entre les deux sera étudiée plus en détail dans nos études de « Pour Milo », de « La Cité dormante » et de « 52 et 53 Orfila ».

Par le fait que le personnage soit associé à une « figure » dès les passages liminaires, ses gestes figés²⁷⁹ semblent surdéterminés. Il s'agit de suivre les occurrences du mot dans les « Faux-Saulniers²⁸⁰ » pour s'en convaincre. « Figure » y est d'abord employée dans le sens de visage. Les faux-saulniers se distinguent par « leur figure où les grandes plaies ne sèchent jamais au soleil », apprend-on au début. Or, l'acception du mot se ramifie dans la clause, venant recouper le sens du tracé du corps entier (les silhouettes) quand le narrateur regarde, par « l'écoutille²⁸¹ de la chambre aux tollards, les quatre figures pâles [sur la rive] des faux-saulniers enchaînés et saignants ». Ainsi, ces derniers se confondent visuellement aux « masses livides²⁸² » que sont les « meules de sel » dans le tableau spectaculaire de la côte en feu. Personnages et objets deviennent – à force d'être donnés dans le descriptif par leur pâleur, par leur forme répétée et liée²⁸³, par la verticalité qu'ils dessinent à grande distance – inextricablement identiques au regard. Les faux-saulniers empruntent les contours de l'objet contenu dans leur nom, le sel, incluant sa banalité matérielle. Ce jeu avec les acceptions de « figure » est symptomatique des rapports étroits entretenus entre tableaux et portraits, permettant de comprendre sur quel plan égalisateur, quand ce n'est pas carrément disqualifiant, se situe le personnage.

D'autres exemples nous révèlent qu'à l'instar du décor et des personnages, l'action sera également donnée comme « figure », et ce, à même un récit renvoyant à d'autres

²⁷⁹ L'oxymore caractérise ces gestes inaboutis, ces non-gestes.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 313-317.

²⁸¹ On notera le cadrage de la figure dans le descriptif et le regard posé par le sujet-descripteur à travers la vitre. Il en sera question plus loin.

²⁸² Cette expression sera répétée à trois reprises dans les paragraphes précédents.

²⁸³ Ils sont littéralement enchaînés les uns aux autres.

acceptions du mot. « Le Retour au bercail²⁸⁴ » présente ainsi un chapelet d'occurrences : à la « figure railleuse » du portrait des arlequins succèdera la « figure du quadrille » dansée par les personnages, suivi de « la figure du pitre qui grimaçait ». Deux paragraphes plus loin, on dira de la « brune » que « ses larmes tracèrent des ruisseaux noirs dans la poudre de riz qui couvrait sa figure ». Le lecteur doit-il alors comprendre que le traçage des larmes plaque la « figure du quadrille » sur la « figure » de la « brune »? Bizarrement, la répétition confondante de « figure » favorise cette interprétation. Dans son acception de visage, le mot revient encore une fois plus loin alors que la « brune [...] s'enfonçait la figure entre les mains », ce qui contribue à cacher sa figure davantage. La répétition de « figure » est notable, comme l'est sa progression de passages d'action vers des portraits. Mais ce qui est encore plus surprenant est le fait que la dissémination du mot se fasse dans des contextes si différents, et ce, dans un texte pourtant bref, au vocabulaire autrement si varié.

Un trait tout aussi distinctif du descriptif est de présenter des portraits liminaires avec des « figures » figées et s'en servir par la suite comme motif et réservoir sémantique aux actions à venir dans le récit. Dans « La Peste²⁸⁵ », « la figure distendue et blanchâtre » des morts qui jonchent la rue dans le tableau d'ouverture annonce la stratégie de Bonacorso de se « frott[er] la figure » de poussière pour passer comme un pestiféré. Son copain, Matteo, dont « la figure » suscite la peur et ensuite la fascination des « filles des étuves », ressemblera « aux figures de bois bariolées que les banquistes montent sur les estrades » (image d'un passage descriptif qui se retrouve ailleurs dans le récit). Cette dernière

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 336-339.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 271-275.

acception du mot (*i.e.* statuette), tirée cette fois-ci du tableau, connote encore la fixité et l'immobilité éventuelle du personnage dans la diégèse. Matteo aura en effet une figure inerte et bariolée à la fin. Ce même type de rapport entre le portrait et le tableau, par l'entremise de la « figure », est entretenu dans « Les Trois Gabelous²⁸⁶ ». À la deuxième phrase du récit, la « grosse figure » du « dormeur » Pen-Bras, à moitié couverte, annonce les « figures » cagoulées des marins fantômes : d'abord « on ne voyait la figure d'aucun ». Lui, il a « les yeux enfoncés [...] et une marque de lie [qui] lui zébrait la figure du coin de l'œil au pli du cou ». Eux, ils ont des « figures osseuses ». À l'approche de la mort des douaniers²⁸⁷ vers la fin du récit, le « vent froid » qui leur « balai[e] » « les embruns dans la figure » est la reprise visuelle²⁸⁸ du premier portrait de Pen-Bras, seul, avec sa figure à mi-chemin entre corps et décor : « La grosse figure du dormeur était à demi-caché par son caban et des brins d'herbe sèche se dressaient sur ses sourcils. » Le descriptif fait usage de qualificatifs analogues pour décrire les « figures ».

Dans le tableau initial des « Boutefeux²⁸⁹ », la « grande comète », qui passe dans le ciel en traçant la « figure d'un dragon flamboyant ou d'un serpent de feu », est l'annonce du portrait final des « galants » qui se consomment aussi dans le feu : « leurs figures et leurs membres étant noirs comme du charbon ». La préfiguration est remarquable en ce que le mot « figure » est employé encore une fois dans des acceptions différentes. Le sens convoqué est celui d'une trajectoire (ou de sa trace dans le ciel) et ensuite celui d'un

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 67-74.

²⁸⁷ Et cela inclut Pen-Bras lui-même.

²⁸⁸ C'est une reprise tant par le fait que la figure soit demi-cachée que par celui que s'y greffent les éléments naturels du décor.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 174-178.

visage. La diégèse aplanira la différence sémantique : les deux figures sont également des porteurs de feu, des « boute-feux²⁹⁰ ». Plus encore, elles sont destinées à se consumer par le feu et à disparaître dans le « fossé²⁹¹ ».

Dans « La Terreur future²⁹² », la polysémie de « figure » se ramifie davantage et contribue encore une fois à confondre l'objet vivant et l'homme mourant. La machine dotée de mouvement et d'une « âme » alterne avec l'homme, tantôt présenté comme « forme », tantôt donné comme maillon « lié » aux autres, tantôt décrit par la métonymie de ses « membres épars ». L'emploi surprenant de l'expression « figures géométriques » désignera l'effet causé, ou les traces, par le déchiquetage dans ce qu'étaient – on ne peut que l'imaginer – les figures des personnages. Car justement, leurs figures²⁹³ seront éradiquées à jamais dans la diégèse. Au total, c'est un ensemble lexical « déshumanisant » qui s'associe systématiquement aux hommes. Ils seront des « formes vagues », des « paquets liés et gémissants », des « corps » et des « cadavres » :

Ces machines galopantes s'arrêtaient de porte en porte : des formes vagues s'en détachaient et entraient dans les maisons. Elles sortaient, chargées deux à deux de paquets liés et gémissants. Les hommes du brasier enfournaient régulièrement, méthodiquement, dans l'âme d'acier les longs ballots humains; pour une seconde on voyait, projetée à l'avant, saillant jusqu'au ressaut des épaules, une face décolorée et convulsée; puis l'échancrure du disque excentrique tournoyant rejetait une tête dans sa révolution; la plaque d'acier restait immuablement polie, lançant par la rapidité de son mouvement un cercle de sang qui marquait les murs vacillants de figures géométriques. Un corps s'abattait sur le pavé, entre les hautes roues de la machine; les liens se brisaient dans la chute, et, les

²⁹⁰ Le titre de la nouvelle renvoie donc aux deux.

²⁹¹ Comme nous l'avons vu plus haut, ce lieu est hautement symbolique dans l'univers schwobien.

²⁹² *Ibid.*, p. 228-232.

²⁹³ On entend le sens de « personnages » ou de « figurants ».

coudes étayés sur le grès dans un mouvement réflexe, le cadavre encore vivant éjaculait un jet rouge²⁹⁴.

Plus loin, le mot « figure » renvoie pourtant aux hommes²⁹⁵ qui regardent l'« œuvre » en question : « Les hommes qui ordonnaient, fiers de leur œuvre, contemplaient l'action avec des figures rigides, figées d'idéal. » Les qualificatifs « rigides » et « figées » qui l'accompagnent sont un rappel de la fixité de l'homme, qu'il soit mort ou vif. La « figure », utilisée ainsi, s'oppose à la mobilité de la machine, contribuant à la réification du personnage. Ainsi, dans l'univers mis en scène dans « La Terreur future » – variante spectaculaire mais conséquente avec la poétique des autres récits –, les êtres animés, inanimés, humanisés, déshumanisés deviennent invariablement « figures » dessinées, figées et dominées par la machine animée qui les mène et l'environnement qui les engouffre.

Dans la poétique schwobienne, la « figure » équivaut souvent à la « fixité ». D'ailleurs, il n'est pas rare que l'un serve de qualificatif à l'autre. Le vocabulaire rejoint les thèmes récurrents du sommeil et de la « pétrification ». L'ensemble du paradigme sert la « pause descriptive » en justifiant, à tous les points de vue, le « contretemps²⁹⁶ ». Il sert aussi également à mettre l'habitat en phase avec l'habitant. Dans « La Vendeuse d'ambre²⁹⁷ », pour les êtres qui vivent dans les huttes sur pilotis au-dessus du lac, « le morne voisinage des bêtes aquatiques avait fixé les muscles de leur figures dans une

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 230.

²⁹⁵ Ailleurs, il sera utilisé pour décrire leurs chevaux qui se font trainer « la figure [...] par la bride » pour faire passer « les roues de la machine sur les membres épars dont les os craquaient ».

²⁹⁶ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 75.

²⁹⁷ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 153-157.

placidité bestiale ». Dans « Instantanées²⁹⁸ », au même titre que les objets, les personnages, par les dessins de leurs « figures », se confondent entièrement au décor hypotyposé. On notera, dans son tableau liminaire qui est une véritable mise en abyme du guillotinage à venir dans l'action du récit, comment les **verbes actifs** tronquent et façonnent l'espace décrit :

Tombant du ciel, une lumière grise **s'étend** graduellement, **dessine** une ligne de faîte aux toits, des figures blêmes aux gens, **découpe** les barrières, **enlève** les gendarmes collés à leurs chevaux comme des ombres, **pétrit** le relief des fourgons, **creuse** les enfoncees des portes, **fabrique** avec les piliers de cuivre des rainures larges, avec la tache pâle un outil triangulaire luisant coiffé d'un bloc sombre piqué de trois points blancs, avec la boule brillante une poulie d'où tombe une corde, **crée** autour de cela des montants sanguinolents, **montre** près de terre une planche oblique et deux demi-lunes écartées²⁹⁹.

La lumière grise est le principe agissant du décor. Précédant l'arrivée du bourreau, se substituant à son « savoir-agir », elle tranche les « figures » des gens. Tout autant, elle tranche l'espace où ils se trouvent et les objets qui les entourent : les outils, le mobilier et l'immobilier sont aussi constitués d'« ombres », de « reliefs », d'« enfoncees » et de « taches ». Le caractère générique des personnages dans le tableau liminaire fait en sorte de laisser croire qu'une de ces « figures » (déjà tranchées) sera effectivement le « héros » du récit, le condamné dont on ne nous donnera jamais le nom. Pourtant, à partir du moment où il est isolé dans le descriptif, son seul trait distinctif, encore qu'il soit minime, est d'être singulier parmi un pluriel : sa « figure se tourne vers toutes les figures avec un mouvement composite qui semble fait de mille tremblements ». Plus loin, sa « figure », toujours au

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 225-227.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 225-226.

singulier, est contrastée³⁰⁰ aux « mauvaises figures [qui] sont massées » pour le voir. La clausule persistera à décrire le corps étêté du condamné, une fois devenu cadavre, à partir de sa « figure ». Ainsi, le guillotinage effectué, il se fait « ajust[er] » la tête, « la figure levée vers la lumière, exsangue, les yeux fermés, avec des meurtrissures noires, un caillot sombre au nez, un autre au menton ». Même sans corps, il possède toujours la « figure » comme un qualificatif dont il ne peut se défaire. Qui plus est, ce portrait final à la « figure [...] exsangue » reprend-il, au singulier, le descriptif des « figures blêmes » de la foule, au pluriel du tableau initial³⁰¹. Les blessures mortelles de la guillotine laissent des traces sur sa figure. Et cela vient en écho au tableau liminaire détaillé alors que la lumière qui « dessine de la ligne de faîte aux toits » (c'est l'action des lames de la guillotine), la « découpe » (c'est la tête tranchée), engendre des « pétri[ssures] » et des « taches » dans le décor (ce sont les « meurtrissures noires » et les « caillots » de la figure), trace la « coiffe » de « l'outil triangulaire » (c'est la figure tranchée) et ainsi de suite. L'effet, au final, est d'aplanir les différences : peu importe la nature de chacun, spectateur ou condamné, corps entier ou corps partiel, vivant ou mort, tous sont appelés à n'être qu'une « figure » subjuguée par le décor à la ressemblance, par un décor qui impose *sa* ressemblance.

Une autre « figure blême » illustre enfin cet usage du mot-emblème. C'est celle de la petite Bargette. Dans « Bargette³⁰² », le descriptif « la mince figure pâle » est utilisé pour désigner le personnage tout le long du récit, faute de l'emploi de son vrai nom propre. L'expression est remarquable dans ses pléonasmes : la « figure » est bordée par les

³⁰⁰ Mais si peu... la ressemblance est plus frappante que la différence.

³⁰¹ Dans cette première occurrence, la « figure » est surtout décorative.

³⁰² *Ibid.*, p. 420-424.

qualificatifs « mince » et « pâle ». Étant aussi ténue, les qualificatifs insistent sur le fait que Bargette est à peine « figure ». L'expression ouvre et ferme significativement le récit, rappelant avec force l'évanescence du personnage. Ailleurs dans le récit, son nom a des variantes. La « mince figure pâle » devient « Mademoiselle Bargette » lorsque Mahot la baptise avec cet alias d'adoption, inventé de toutes pièces. Du nom générique, elle passe donc à ce nom « circonstanciel » et temporaire, un nom d'emprunt que lui donne le personnage. Le narrateur souligne pourtant l'importance de cet alias pour Bargette : « Et elle garda ce nom. » En tant que sujet-descripteur, le narrateur lui-même réutilisera ce nom pour la désigner dans la clause. En somme, au premier nom, qui insiste sur son passage et son évanescence, s'ajoute donc celui de son nom-véhicule (*i.e.* « Barge » au féminin) qui l'associe, par métonymie, à la surface sur laquelle elle transitera l'instant de ce récit.

Ici encore, la « figure » est un symptôme du personnage schwobien jamais pleinement personnage. Celle de Bargette est vue de manière cadrée (dans la porte de la cabane de l'éclusier) et de l'extérieur : « [P]ar la porte mi-ouverte on voyait la mince figure pâle d'une petite fille, les cheveux éparpillés, la robe ramenée entre les jambes ». Significativement, sa « figure » fait partie de ce premier tableau du premier paragraphe, bien cadrée dans le décor. L'arrivée du « petit remorqueur » au deuxième paragraphe reprend plusieurs éléments thématiques – fatigue, souffle, cadrage, blancheur, noirceur, – de ce tableau : « l'eau dormante » vs. « lumière défaillante » et « regard indolent »; « porte mi-ouverte » encadrant la fille vs. « porte de tôle » encadrant le chauffeur; « volée de graines ailées » et « petites bouffées de poussière blanche » vs. « souffle du petit remorqueur » et « maisonnette blanchement tenue »; « planches goudronnées » vs. « visage

tachée de charbon ». Au premier chef, c'est le leitmotiv de la « petitesse » qui surprend : la « petite fille », les « petites vitres » de la « maisonnette » tirée par le « petit remorqueur ». Au-delà de cette correspondance dans la petitesse (incluant la suffixation féminisante en « ette »), le rapport entre cette maisonnette et Bargette se joue dans un réseau sémantique encore plus élaboré. En effet, les « petites vitres rissolées » sont à lier à « [L]a petite fille [...] rouge d'aurore » obsédée par le « soleil du Midi ». La maisonnette « blanchement tenue » est calibrée à la complexion « pâle » de Bargette. Les « volubilis » qui y poussent sont l'évocation étymologique à la fois de la minceur et de la « voix » de la petite qui ponctue constamment la narration. En fait, tout ce qui touche à Bargette est petitesse et évanescence, à l'image de la première description de sa figure³⁰³. Elle est systématiquement donnée comme étant « petite », sinon à partir d'un lexique connotant sémantiquement, régulièrement par suffixation, la petitesse : « fille », « gosse », « moinette », « Bargette », etc. Sa voix est partout donnée comme « petite », « menue » et « fluette³⁰⁴ ». Elle s'inscrit ainsi dans un paradigme de la disparition, ce que confirme sa fuite dans le dénouement. Une topographie de la constriction dirige ses actions, en symbiose avec la réduction du corps du personnage à des contours, des taches et des ombres.

À la lumière des exemples tirés de Bargette, on voit que le rapport entre tableaux et portraits n'est pas simple. La réticulation se fait sur les plans à la fois sémantiques, phonétiques, lexicaux et thématiques. À la base, il s'agit d'un système surtout stylistique

³⁰³ Cette même petitesse et pâleur est associée à Maïe dans « Le Pays bleu », toujours en lien avec son visage et sa petite taille : « on aperçoit de pâles visages d'enfant »; « elle était maigre et menue, et sa peau avait la nuance que donne la faim »; « sa petite figure ».

³⁰⁴ On notera, sur le plan anagrammatique, qu'on se souhaite « Bon appétit », dans le même ordre alimentaire, que la voix de Bargette est « menue », que L'Indien s'exclamera « Mince! ».

qui fonctionne par hypallage, ou glissement métonymique. Les qualificatifs des objets viennent contaminer ceux des personnages, le procédé favorisé ici, encore une fois, étant celui d'exploiter à fond la polysémie du mot « figure ». Vu comme figurant parmi des objets dans le tableau, le personnage subit les mêmes conséquences dans le descriptif que le travailleur zolien qui se fond dans son lieu de travail :

Les personnages, rôles anonymes, représentés sur la scène du texte par le nom de leur profession et/ou de leur habit, économisent donc une description longue, un nom propre, une biographie, un portrait : les habitants, par là, se mêlent et se diffusent à leur habitat, ne sont plus alors que les doublets anthropomorphes d'un milieu à décrire³⁰⁵.

Dès lors, les personnages perdent la possibilité même de s'animer en tant que sujets-actants. Leur animation est pourtant ce qui devrait, au contraire, les caractériser lorsqu'ils sont dépeints dans un décor, entourés d'objets matériels³⁰⁶. Par ailleurs, en associant les personnages à une « figure », le descriptif schwobien « accentue leur négativité³⁰⁷ ». C'est l'approche inéluctable de leur mort ou de leur disparition qui est annoncée par ce qualificatif omniprésent. Par ailleurs, la pose la plus représentative que ces hommes-figures adoptent dans les récits est celle du « regardeur "s'oubliant", "fixe", "pétrifié", devant les spectacles³⁰⁸ ». Si Hamon peut dire que le thème de la liquidité contribue à animer les personnages zoliens et provoque un « effet de personne³⁰⁹ », on peut dire qu'en revanche, la figure schwobienne joue contre cet effet en dépersonnalisant le personnage, en le dés-

³⁰⁵ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 95.

³⁰⁶ Ce décor hypotyposé, on se le rappelle, participe du mouvement inverse, gagnant en animation.

³⁰⁷ Hamon voit cet effet chez les personnages zoliens associés à la métaphore de la machine (*Texte et idéologie*, op. cit., p. 176).

³⁰⁸ Hamon affirme que cette posture est « l'exact pendant symétrique » de l'homme-machine (*ibid.*, p. 180).

³⁰⁹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 91.

animant. Par ricochet, le descriptif génère constamment l'idée de la vacuité des personnages, tant sur le plan physique que psychologique.

7. Les figures aux surfaces trouées, sillonnées et troubles

Bien qu'il soit significatif, l'emploi du mot « figure » n'est qu'un élément de la description schwobienne³¹⁰ qui contribue à donner l'impression que le personnage est lacunaire, parcellaire et éphémère. Au retour quasi-systématique de « figure » dans le portrait s'ajoute l'insertion de qualificatifs récurrents la décrivant comme une topographie en elle-même, avec ses surfaces marquées ou manquantes. Les variantes³¹¹ de ces qualificatifs décrivent des figures trouées, mangées, plissées, balafrées, coupées (par le vent, par la pluie), rayées, zébrées, hachurées, morcelées, noircies, ombrées, marbrées, pâlistantes, voilées, parcellaires et, comme il a été question plus haut, barrées. Plus encore, l'ensemble du lexique qualificatif dépeint une figure disparaissant³¹², parfois à l'image du décor où elle se retrouve, d'où l'impossibilité de la donner entière par le sujet-descripteur. Le fait que la figure perde ses contours (ce qui lui enlève sa qualité principale en tant que figure) achève de confirmer la néantisation du personnage.

³¹⁰ L'équivalent, dans l'action, est le démembrement ou la décapitation du personnage : tel est le cas dans « Pour Milo », « La terreur future », « Mérigot Marchès », « Fanchon-la-poupée » et « Instantanées » pour n'en nommer que les exemples les plus frappants.

³¹¹ Dans une liste qui ne se prétend pas exhaustive.

³¹² Ils évoquent à la fois Orphée et Protée.

Comme le décor, les figures schwobiennes sont des surfaces tortueuses, traduisant une expérience torturée. Sans doute que les Sans-Gueules, de la nouvelle éponyme³¹³, sont les corps les plus décrits des nouvelles des deux recueils et leurs figures comptent parmi les plus trouées, alors que, paradoxalement, ils n'ont justement plus de figure. Par un incident de guerre malheureux, un « fragment tranchant de tôle d'acier [...] leur avait emporté la figure ». L'étrangeté de leur apparence est notée par le narrateur : « deux êtres de même taille, et *sans figure* ». Par la suite dans le récit, leurs nombreux portraits les traitent davantage comme des surfaces que des êtres. Ils rappellent constamment à quel point le vide a remplacé leur visage. En effet, le descriptif ne tarit de présenter leurs figures par leurs trous : elles sont « taillées, avec des creux aux orbites et trois trous pour la bouche et le nez ». Elles sont « concaves et rouges, identiquement perforées au fond, comme les fourneaux de pipes exotiques ». Leurs deux corps, placés côte à côte, forment une « double cicatrice arrondie ». Leur seul plaisir est de fumer la pipe, cet objet troué auquel ils sont métaphoriquement associés. Or, les « jets de fumée fusaient par les orifices de leur tête : par le double trou du nez, par les puits jumeaux de leurs orbites, par les commissures des mâchoires [...] ». Le brouillard gris [...] jaillissait entre les craquelures de ces masses rouges [...] ». Ils sont décrits comme « deux coupes rouges couturées ». Ils ont des « têtes trouées », des « caboches sans cervelle ». Le descriptif s'attarde également aux « fentes » de leur « masque pourpre ». La chair qui leur reste forme des « figures de sang » et « des morceaux de pâte humaine ».

³¹³ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 85-89.

Les sorcières, dans « Les Striges³¹⁴ » pratiquent des « trous ronds [...] dans les figures pour sucer le sang » de leurs victimes. Le narrateur voit une de ces victimes éviscérées dont la « figure était un masque de cire » et chaque « tache bleue était un trou en entonnoir ». Les embaumeuses³¹⁵, elles, « se déchir[ent] la figure ». Dans « La Dernière nuit³¹⁶ », les plis parcourent la « figure sèche et ridée » de Jean Notairy de Bourguet et « [s]a femme était aussi ratatinée que lui ». Le commandant du « Fort³¹⁷ » formule l'ordre à Palaric et Gaonac'h de partir en mission en « plissant le front ». L'image clausulaire de « La Machine à parler³¹⁸ » est celle d'un homme « dont les rides sillonnaient la figure totalement tendue » alors qu'il est pétrifié devant la machine. Dans « Le Papier rouge³¹⁹ », les serviteurs ont « la figure contractée par de grands rides ». Comme le fossé coïncide avec le geste figé du personnage, le sillon sur sa figure traduit maintes fois sa paralysie devant les événements.

Dans « Crève-cœur³²⁰ », la présentation initiale de la « marmiteuse mince » nous la décrit avec « les grands yeux pâles [qui] mangeaient la figure, ridée comme un poing osseux ». Le portrait du « crève-cœur » dans le dénouement – reprise des éléments du premier portrait (plis, rides, signes de tension) mais cette fois-ci pour l'autre partenaire du couple – accentue l'image d'une « figure » qui se referme sur elle-même : « La figure tordue du crève-cœur se ridait par plis circulaires, jusqu'aux oreilles; une veine lui zébrait

³¹⁴ *Ibid.*, p. 55-59.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 266-270.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 179-183.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 80-84.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 298-302.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 168-173.

³²⁰ *Ibid.*, p. 211-215.

le front taché de rouge, et ses bras impuissants martelaient le sol. » Deux phrases plus loin, on reprend le portrait de la « marmiteuse », lui aussi rendu trouble par un effet de « voilure » :

Les yeux de la marmiteuse pâle roulèrent dans leurs orbites, ses épaules tressaillirent, son corps fut secoué, un flot de sang lui voila la figure; et, **pâle** l'instant d'après, lasse et défaillante, elle s'appuya contre la toile de la tente³²¹.

Ici, dans la clausule, le portrait et l'action effectuent, sur le corps de la « marmiteuse », les mêmes blessures³²² que voulait lui infliger le crève-cœur. Et, en effet, sa « menace » initiale, constituée de toute une série de coupes et de perforations, causait déjà à la « marmiteuse » une complexion **pâlissante** :

Il y avait deux ans qu'il la tenait par la peur. Il lui avait promis de la marquer, si jamais elle se mettait avec quelqu'un, de lui crever les yeux à la « fourchette », de lui couper l'oreille d'un coup de dents, de lui manger le sein, de lui ouvrir l'estomac du pied. La **petite devenait blanche** en y pensant : elle se souvenait d'une amie dont la gorge pendait saignante, comme une grenade éventrée. L'homme était si traître qu'il la mordrait à travers son corsage – le temps d'un bond³²³.

Les variantes des figures marquées, coupées et pâlistes sont nombreuses dans « Le train 081 »³²⁴. Le choléra fait en sorte que « les figures des gens morts étaient marbrées de taches larges comme des pièces de cent sous ». La bise qui circule leur « coupe les joues ». La victime du choléra, le frère du narrateur, a la « figure recouverte d'un tissu de poil blanc »; une fois découverte, elle porte des « cercles bleus » autour des yeux et des « plaques

³²¹ *Ibid.*, p. 214.

³²² Elles sont toutes des variantes de coupes, de perforations et de perçage. On pense à la parcellisation du personnage dans les tableaux et portraits, mais aussi au « trou » si présent comme topographie dans le descriptif.

³²³ *Ibid.*, p. 211-212.

³²⁴ *Ibid.*, p. 75-79.

bleuâtres ». Dans « Mérigot Marchès³²⁵ », le Verdois nous est présenté comme ayant « la **figure blême** et l'aumusse rabattue sur les yeux ». Plus loin, « une bise aigre [leur] coupait la figure ». Il sera aussi question de leurs « **figures pâles** ».

Il arrive régulièrement que la figure disparaisse dans l'ombre d'atmosphères troubles ou de clairs-obscur. Pour ne mentionner qu'un exemple, dans « Podêr³²⁶ », le narrateur-personnage voit « [d]ans le rond de la lumière [d'une chandelle] la figure de Podêr, marbrée de taches rouges avec deux yeux luisants » avant de le voir « filer sur la route blanche ». Mais il le voit seulement « à la lumière de la lune » alors que « l'ombre fugitive de [sa] roulotte courait le long des fossés ». Sujets, objets, ombres, lumières, routes, trous s'échangent les mêmes caractéristiques dans des ensembles oxymoroniques (ombre/lumière) où chacun est susceptible de se présenter comme l'autre. En ce sens, règle générale, le personnage schwobien n'est jamais pleinement solaire³²⁷. S'il porte la lumière *avec* lui – ce qui est souvent le cas d'ailleurs, lanterne à la main –, il porte rarement la lumière *en* lui. Il se définit plutôt par l'ombre dominante qui le suit de près ou le couvre³²⁸. À travers les portraits qui les dépeignent comme ombragés, ombrés, barrés, teintés et tachés, les personnages peuvent devenir littéralement des « taches humaines³²⁹ ». Voilà

³²⁵ *Ibid.*, p. 163-167.

³²⁶ *Ibid.*, p. 190-193.

³²⁷ Philippe Sellier se sert de ce terme pour qualifier certains héros d'épopées et de romans romantiques, par exemple (*Le mythe du héros*, Paris, Borduas, 1985).

³²⁸ Peut-être est-il la reprise de l'image des « porteurs de lanternes » de Stevenson? On verra, à ce sujet, l'essai « Les porteurs de lanterne » dans *Essais sur l'art de la fiction*.

³²⁹ Ce qualificatif sera étudié plus en détail dans notre étude de « Pour Milo ».

jusqu'où le héros schwobien sera « "banalisé", déqualifié comme "héraut" de valeurs éternelles ou atemporelles³³⁰ ».

La figure individuelle, à la figure déjà trouble, se fond fréquemment dans une collectivité de figures ombrées, aux contours flous. Les flibustiers dans « La Flûte³³¹ » ont « des figures noircies à la suie ». Dans « Les Faulx-Visaiges³³² », sont présentées « de mystérieuses figures nocturnes » dont on « ne savait ce qu'il en était ». Décrits au pluriel comme des « hommes de nuit », certains ont la « figure [traversée] d'une seule bande sombre entre la bouche et les sourcils ». À l'instar de la « bande », qu'ensemble, ils forment (ils se déplacent rigoureusement en collectivité), leurs ombres se confondent les unes dans les autres. Leurs tenues bariolées et leurs masques sont moins le symbole de leur identité que celui de leur nature inaccessible, invisible, indifférenciée, peut-être inexistante. Associé à tous les autres personnages par une suite de termes qui font de lui un élément parmi tant d'autres dans un ensemble, le figurant schwobien « tend alors à être dépossédé de ce qui l'origine comme sujet orienté, comme un sujet volant³³³ ».

8. Les portraits d'individus innommés et de collectivités désindividuées

Les portraits synecdochiques n'arrivent presque jamais à parler du corps au complet ou à donner un rendu de corps complet. Tout indique que ce trait du descriptif contribue à donner l'impression de personnages incomplets au moins autant que l'emploi des noms et

³³⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 66.

³³¹ *Ibid.*, p. 318-322.

³³² *Ibid.*, p. 276-280.

³³³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 78.

sobriquets, régulièrement manquants chez les personnages schwobiens. C'est par le biais de l'onomastique qu'on voit à l'œuvre une manifestation poétique particulièrement parlante du personnage-synecdochique³³⁴ dont parle Hamon³³⁵ à l'instar de Jakobson. Il est, en effet, très étonnant de constater à quel point il y a vraiment peu de personnages qui portent des noms complets dans les récits du *Roi au masque d'or* et de *Cœur double*. On peut grouper ces noms de personnages selon un lexique de l'anonymat et de l'incomplétude :

Tableau 2

Les noms de personnages

Prénom seul
Alias inventé par les autres personnages
Nom « fictif », inventé par le narrateur le temps du récit
Nom tiré du décor
Nom tiré du descriptif
Nom générique (ex. métier, rôle)
Nom de la bande
Simple pronom
Aucun nom

Certains personnages sont affublés de plusieurs types de noms, ce qui augmente l'indétermination de leur identité plus qu'il ne le précise. Lorsque leur nom véritable est employé, c'est le seul prénom qui vient les désigner : Marianne, Maïe, Angèle, Odjigh, Charlot, Lilith, Matteo, Hubert, Orphélion et ainsi de suite. Ou alors, seul le nom apparaît : Graslepoix, Pen-Bras. Dans plusieurs cas, le personnage est désigné par un alias utilisé conventionnellement par les autres personnages : sœur Angèle alias Odette, Mahot, Bargette, Julot l'Oreille-mangée, Crève-cœur, les Faulx-Visaiges, les Faux-Saulniers, Jean-

³³⁴ Ce serait le personnage prototypique du « style d'écriture réaliste ».

³³⁵ *Ibid.*, p. 165.

Marie Nigousse, La Tourterelle, Colard, Fanchon-la-Poupée, La Tulipe, les gabelous³³⁶, etc. Une série d'autres noms donnent l'impression d'être inventés par le narrateur strictement pour les besoins du récit (un nom circonstanciel, en quelque sorte), sans que la narration ne nous éclaire jamais sur le nom véritable³³⁷. C'est ainsi pour « le Capitaine au pavillon noir », « la fille de l'Opium », « Ève/Adam » et le « Roi au masque d'or ». Le caractère temporaire de cette affabulation est clairement mis en évidence en privant le personnage d'un « fond identitaire » au-delà de la scription du récit. On accentue de la sorte son « invention » et son caractère éphémère puisqu'aucun des personnages schwobiens ne renaît sous la même forme dans un autre récit.

D'autres récits privilégient un nom à partir d'une synecdoque tirée du portrait du personnage (accessoire ou trait associé au corps). Seront adoptés, à partir de leur portrait, « l'homme au loup », « l'homme voilé », « l'homme gras », les « Sans-gueules » et ainsi de suite. Dans certains textes, ce qui est accentué est la proximité phonétique entre les noms d'objets du décor et les noms de personnage : « Barge » → Bargette; « Charrette » → Charlot; Le Fort → Le « fort »; etc. Occasionnellement, l'identité du personnage se limite à un pronom qui n'est jamais complété par un référent clair³³⁸ : c'est un « il », « elle » parmi d'autres « ils », « elles ». Le personnage porte, dans certains cas, un nom commun (« l'homme », « la femme », « camarade »), parfois un nom commun rendu en propre

³³⁶ Il s'agit d'un nom articulé par les oiseaux! Pour le procédé onomastique, le rapport intertextuel est à faire avec les énonciateurs-oiseaux d'*Arthur Gordon Pym* de Poe. Le nom de l'île au-dessus de laquelle ils planent emprunte à leur cri de « Tekelili ». À ce sujet, voir « La Couleur de cette eau » dans Ricardou (1967).

³³⁷ Par plaisanterie, le lecteur est porté à se demander si le narrateur ne le fait pas par dépit de ne pas savoir le nom lui-même.

³³⁸ Le personnage devient presque une abstraction dans ces cas.

(« l'Indien »), parfois un chiffre (52, 53 Orfila). Il arrive que les noms soient métonymiquement liés à des caractéristiques propres de l'être désigné (âge, sexe, état civique, statut social) : « vierges », « Vieux », « galants », « camarades ». Ailleurs, les individus sont nommés à partir de leur occupation ou d'une activité qui les identifie : « la vendeuse d'ambre », les « gardeuses de cochons », le « commandant », l'« Assassin ». Enfin, il y a des récits qui gommement entièrement le nom des personnages au profit des seuls descripteurs. C'est ce que nous voyons à l'œuvre avec « l'homme voilé » dans « L'homme voilé », « l'homme au loup » dans « L'homme au loup », « le vieil homme³³⁹ » dans « Les Portes de l'Opium », par exemple. Encore une fois, les noms employés dans ces derniers cas sont collés sur le descriptif et demeurent étroitement liés au contexte du récit raconté. La précision quant à l'identité « véritable » du personnage en souffre. Dans un très grand nombre de récits, ce sont surtout les pronoms (« il », « elle ») qui reviennent en leitmotiv pour désigner les personnages plutôt que les noms. « Le Retour au bercail³⁴⁰ » et « La Moisson sabine³⁴¹ » sont des exemples notables. Lorsqu'ils sont au singulier, ils seront différenciés des autres par le pluriel : le « je » devient des « nous », le « il » devient « ils », etc. Il apparaît clair que l'onomastique contribue ainsi, dans une grande mesure, à l'abstraction du personnage. Quant à la manière dont ces noms sont utilisés dans la séquence narrative, il arrive que le récit schwobien clôt de façon symbolique sur l'onomastique en opérant un choix. Il substituera au nom du personnage son pseudonyme, son attribut, une synecdoque ou une périphrase le connotant. À titre d'exemple, le narrateur

³³⁹ Il en sera question plus en détail dans l'analyse des « Portes de l'Opium ».

³⁴⁰ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 336-339.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 158-162.

optera pour « Bargette³⁴² » à la fin de la nouvelle du même nom. La dernière occurrence des deux enfants figure comme « des épaules » à la fin de « Pays bleu³⁴³ ». De la même manière, on renvoie aux deux enfants par « leurs membres » à la fin de « L'incendie terrestre³⁴⁴ ». La dernière présentation des personnages, dans « Le retour au bercail³⁴⁵ », parle « des files de petites gardeuses de cochons [...] le mouchoir aux yeux et le baluchon sur l'épaule ». C'est le nom « [l]e capitaine au pavillon noir³⁴⁶ » qui est utilisé à la fin de « La Cité dormante³⁴⁷ ». Ainsi privilégiant ce genre de périphrase ou d'épithète, les choix narratifs laissent l'impression persistante d'un personnage parcellisé et « typé » dans la durée limitée d'un récit unique. Il est prédisposé à naître et à mourir avec l'histoire racontée.

À l'éparpillement descriptif des portraits et la disqualification onomastique – car les personnages n'ont pas droit, nous l'avons vu, à des noms véritables, complets –, peut s'ajouter la dépendance de l'individu à la collectivité : pour « être », il doit absolument « appartenir ». L'intégration de l'individu à la collectivité a des effets durables dans l'univers schwobien. Ces relations d'interdépendance font souvent qu'en l'absence de l'autre, l'individu n'existe plus : si la collectivité disparaît, l'individu aussi. Les « Vierges »

³⁴² *Ibid.*, p. 420-424.

³⁴³ *Ibid.*, p. 332-335.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 262-265.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 336-339.

³⁴⁶ Ce choix onomastique sera discuté plus longuement dans l'analyse de « La Cité dormante ». Également, nous verrons que, significativement, dans « La Grande-Brière », le narrateur parlera des « demoiselles de Pornichet » pour nommer les canards à la fin du récit.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 327-331.

des « Milésiennes³⁴⁸ » se suicident pareillement, à tour de rôle. Leur geste s'inscrit dans un rituel collectif et destructeur. Les Gabelous sombrent ensemble dans « Les Trois Gabelous³⁴⁹ ». « Les Sans-Gueules », perdant tout trait individuel et toute capacité de se mouvoir, sont condamnés à vivre côte à côte. Les couples enchaînés, capturés ou emprisonnés ensemble sont appelés à disparaître ensemble. Ainsi en est-il des personnages des « Faux-Saulniers » et de « La Peste ». Et un nombre important de récits mettent en scène un rapport gémellaire qui se vit sous le signe de la négativité : « Le Pays bleu », « La Charrette », « L'Incendie terrestre », « Les Noces d'Arz », « Les Embaumeuses » et « Les Sans-gueules » sont des exemples notables. Ailleurs, le sujet fera partie de bandes. C'est le cas des membres de la « bande à Cartouche » dans « La Dernière nuit³⁵⁰ », et de la bande des « Boutefeux » dans la nouvelle du même nom³⁵¹. Le personnage se perd dans l'abstraction des « bandes de filles à cheveux » ou de la « bande d'hommes serrés » du « Retour au bercail³⁵² ». Ou il fait partie des « bandes d'ombres » de « La Terreur future³⁵³ ».

D'autres nouvelles font perdre tous les individus dans une masse sans nom : c'est tantôt une collectivité d'« êtres », tantôt des « nœuds d'hommes », tantôt des « haies humaines », se confondant au décor dans des descriptifs périphrastiques. Dans « Les

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 285-287.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 67-74.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 179-183.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 174-178.

³⁵² *Ibid.*, p. 336-339.

³⁵³ *Ibid.*, p. 228-232.

Striges³⁵⁴ », la phrase finale présente « une double haie d’esclaves ». La foule est régulièrement présentée comme un tout organique. Elle se forme dans le décor par des mouvements et des attroupements de masse et elle se meut de concert. Elle est une « foule terrifiée, qui affluait de partout en longs rubans noirs » dans « Instantanées³⁵⁵ ». Tous ont « les faces [...] tournées, anxieuses, vers le ciel, muettes d’épouvante avec les yeux fixes ». Les êtres deviennent des « taches humaines » dans « Le Fort³⁵⁶ ». L’indifférenciation est régulièrement soulignée même par le narrateur lui-même. Ainsi, dans « L’Hôpital³⁵⁷ », « on confondait toutes les individualités dans ce groupe d’hommes mornes [...] ». En acquérant l’anonymat de la collectivité, le sujet en devient entièrement substituable³⁵⁸. En cela, ces personnages font partie de « foules “défocalisées” » : « “sans héros” particulièrement mis en relief ou dominant, tableaux où le personnage ten[d] souvent, également, à se dissoudre dans les “fonds”³⁵⁹ ». Pour Hamon, la « foule » sert à des fins de « déshierarchisation » du héros³⁶⁰. Or, le sujet schwobien qui est le plus présent au point focal du récit s’intégrera, maintes fois, à la foule. Ce faisant, il éliminera sa démarcation hiérarchique des autres personnages, niant tout espoir de surgir de la masse en tant que héros.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 55-59.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 225-227.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 80-84.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 206-210.

³⁵⁸ Les effets de cette collectivité de personnages seront étudiés plus loin lorsqu’il sera question des « Compagnons » de « La Cité dormante ».

³⁵⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 74.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 77.

9. Le sommeil : inaction idéale pour le descriptif

En dépit de l'influence du roman d'aventure avouée de Schwob, un genre caractérisé par une succession d'actions, le sommeil occupe une large place dans les récits à l'étude. Dans certains, le thème résume une bonne partie de l'action. Or, le sommeil, avec ses leitmotive et ses topoï, est entièrement harmonisé à l'ensemble descriptif qui s'occupe de restreindre le champ d'action (le « pouvoir-faire ») du sujet schwobien. Action qui est en fait inaction, le sommeil s'avère être un thème-signal, le prétexte idéal pour amorcer le régime descriptif³⁶¹. Étant donné que les personnages n'agissent plus, la narration peut les décrire dans cet espace-temps « mort ». Ils se montrent, ici encore, lacunaires : privés du « faire » qui typifie le personnage, devenant les objets inanimés du décor, ils sont condamnés, pendant leur sommeil, à subir, à « faire partie » d'un décor, à « figurer », sans plus³⁶².

L'autre effet du sommeil est de condamner le personnage au silence pendant un temps. Cela nous rappelle que le rapport entretenu entre le personnage schwobien et sa voix est particulièrement trouble et évoque davantage son absence (à venir) que sa présence. Or, « [l]a meilleure façon de disqualifier un personnage, c'est de le disqualifier dans son rapport au langage [...] »³⁶³. À l'image de leur anonymat, certaines nouvelles racontent une

³⁶¹ Au même titre que le « personnage posté » (Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 109) devant le hublot (Verne) ou les embrasures (Balzac). Il devient ce « regardeur "s'oubliant", "fixe", "pétrifié", devant les spectacles » (p. 180).

³⁶² En cela, le texte schwobien peut se lire comme un catalogue de héros qui ont un destin peu glorifiant. Certes, ce sont des héros qui ratent l'objet de leur quête, mais en plus, leur activité la plus typique est de s'assoupir et de se soumettre à la léthargie ambiante.

³⁶³ *Ibid.*, p. 144.

progression vers le silence des personnages³⁶⁴. Tel est le cas de Bargette (à la voix déjà mince) disparaissant dans le lointain. Les défilés nombreux, se présentant presque comme des cortèges funéraires, avancent régulièrement en silence. Il y a de tels exemples dans « L'incendie terrestre », « L'hôpital », « Le Fort », « La terreur future », « Instantanées » et « Le retour au bercail ». Le sujet n'est plus en position d'être un « foyer évaluatif » possible, car son mutisme le prive d'un regard qui peut se dire. À cet égard, il est notable à quel point le discours direct des personnages est un régime d'énonciation secondaire dans l'ensemble des récits de ce corpus.

Le thème du sommeil est réactivé dans bien des nouvelles sur deux plans : premièrement, dans le tableau, pourtant dynamique, mais au décor qui « bâille », qui dort, qui s'étend, qui montre des signes d'usure; deuxièmement, dans l'action du personnage qui dort comme dans « Le train 081 », « Podêr », « L'homme voilé », « Les trois gabelous », « L'hôpital », « La moisson sabine », « Les Boute-feux », « La vendeuse d'ambre », « Fleur de cinq-pierres », « Pour Milo » et « La Cité dormante³⁶⁵ ». Si le tableau n'est pas à l'abri du paradigme, car décor et personnage se montrent maintes fois également « las » d'une action préalable dans l'avant-récit – comme dans « Le Fort³⁶⁶ » où, dès la première phrase du récit, « [l]'ennui et la terreur étaient devenus extrêmes » –, le personnage est certainement le moins dynamique des deux. Le descriptif schwobien se structure dans ces cas par un jeu constant de mouvement et de fixité. L'élan descriptif est double : la fixité

³⁶⁴ Il en sera question davantage dans les microanalyses lorsqu'on étudiera la jeune fille qui « râle » à la fin de « La Grande-Brière » et les compagnons du silence dans « La Cité dormante ».

³⁶⁵ Le sujet sera abordé davantage dans les études de ces deux dernières nouvelles.

³⁶⁶ Marcel Schwob, *Œuvres, op. cit.*, p. 80-84.

l'emporte sur le « faire » du personnage, le condamnant à « poser » pour son portrait, alors même que le « faire » l'emporte dans le décor hypotyposé³⁶⁷.

En somme, la topographie trouée du descriptif schwobien est remarquable autrement que par le fait qu'elle soit omniprésente. À force de répétitions (leitmotive, métaphores filées, personnifications du décor, réifications du personnage), elle rend poreuses les transitions entre les tableaux élaborés, les portraits sommaires et l'action minimaliste. Le personnage schwobien, dans l'ensemble descriptif, est perdu dans le décor, perd souvent *au profit* d'un décor qui en impose. Dans cette dynamique, le descriptif du tableau agit comme réservoir (lexical, sémantique, anagrammatique et métaphorique) et comme guide du geste (par la verticalité du trou, du fossé, etc.; par l'horizontalité de la route, du sillon, etc.). Au premier chef, c'est l'espace où il se trouve, tel que décrit dans le tableau, qui dicte infailliblement son destin. La poétique descriptive mise en place fait en sorte que :

- a) la place accordée au sujet dans son portrait est régulièrement minime par rapport à un tableau autrement plus étendu, élaboré et complet;
- b) le personnage est souvent « figure » dans un tableau et cette figure est, à son tour, fragmentée, partielle (ombragée, balafree, barrée, etc.)³⁶⁸;

³⁶⁷ Le Tableau 3 en annexe propose une série de qualificatifs de personnages affectés par les variantes topographiques et les différentes actions.

³⁶⁸ Les balafres nombreuses et les zébrures des figures s'inscrivent dans le paradigme des ornières topographiques dans lesquelles les personnages se retrouvent.

- c) sur le plan onomastique, il est aussi partiel et se caractérise par sa « fictionnalité » (son nom faussé, son absence de nom, etc.) et son caractère double³⁶⁹;
- d) le personnage reste régulièrement dépendant des autres dans ses actions et par contrainte physique (emprisonnement, ligotage, etc.); aussi fait-il partie de bandes, de foules, de couples qui agissent de concert;
- e) pour combler le tout, ses actions sont fréquemment celles qui le mettent hors circuit du récit et le « prédisposent » au descriptif : sommeil, allongement, trajet vers nulle part, emprisonnement, inaction imposée par contrainte, mort, etc.

Les observations sur l'emploi de « figure » permettent de voir jusqu'à quel point l'écriture schwobienne persiste à confondre tableau et portrait, objets et personnages. Ensemble, tous ces traits vont à l'encontre d'un effet de personne. Le descriptif concourt à réduire le personnage à son plus petit dénominateur en ce qui a trait à son apparence (son « paraître »), à son nom (son « être ») et à son gestuel (son « faire »). Ce qui en résulte est une disqualification généralisée du sujet, chose qui se produit à travers une poétique dont les grandes lignes ont été tracées dans ce premier chapitre.

Au bilan, les portraits dans les récits de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or* ont une nette tendance vers le sommaire, alors que les tableaux donnent l'impression opposée : ils sont plutôt exhaustifs dans l'accumulation des détails. Bon nombre de nouvelles

³⁶⁹ L'anonymat des personnages participe d'une généralisation de ceux-ci : ils se confondent, se superposent, se réfléchissent. Bref, ils perdent ce qui constitue leur particularité.

élaborent un descriptif qui particularise les objets de manière si élaborée pour des textes si brefs qu'on a l'impression d'être devant des croquis littéraires, des « natures mortes » ou des « poèmes de l'objet³⁷⁰ » avant l'heure, ce qui est d'autant plus remarquable lorsqu'on mesure cette lecture à la lumière de la fausse interprétation, pourtant courante chez la critique, que les nouvelles schwobiennes soient remplies d'actions. Qui dit si, à travers l'inflation descriptive³⁷¹, nous n'arriverions pas à mieux l'insérer dans une filiation d'écrivains moins convenue? Peut-être que nous relèverions de manière plus complète les procédés d'écriture qui correspondent le mieux à l'idéal de Marcel Schwob, ceux qui se rapprochent le plus d'un « romantisme réaliste » qu'il souhaite créer? Car c'est possiblement à travers le descriptif, tout comme pour le récit stevensonien³⁷², qu'on verrait le mieux comment l'événement a la primauté sur le personnage et que le lieu prime sur tous.

³⁷⁰ À ce titre, l'intérieur de boutique de Milo, comme on prendra le soin de le commenter plus loin dans notre étude de « Pour Milo », pourrait figurer aisément aux côtés des poèmes du *Parti pris des choses* (1942) de Francis Ponge (voir, par exemple, « Le restaurant Lemeunier rue de la Chaussée d'Antin ») ou encore, des poèmes de *Paroles* (1949) de Jacques Prévert (voir, par exemple, le poème « Inventaire »).

³⁷¹ Hamon se sert régulièrement de l'expression pour parler du régime réalistico-naturaliste (*Du Descriptif, op. cit.*).

³⁷² Le Bris en fait la démonstration dans les essais qui accompagnent l'édition de *La Route de Silverado* (*op. cit.*).

DEUXIÈME CHAPITRE
L'ANALYSE DE CINQ RÉCITS BREFS
DE *CŒUR DOUBLE* ET DU *ROI AU MASQUE D'OR*
DE MARCEL SCHWOB

Comprendre la spécificité du descriptif schwobien à l'intérieur de chaque récit suppose de suivre son déploiement du début à la fin. En effet, c'est en étudiant le fonctionnement global de quelques récits que l'on peut rendre compte adéquatement des rouages du dispositif poétique à l'œuvre, notamment par sa contribution à la structure narrative par emboîtement et par les dérivés de son mot-maquette et de ceux, plus élaborés, de sa phrase-maquette. En étudiant le particulier pour en arriver au général, les microanalyses permettent d'apprécier toute la mesure de la complexité du système descriptif.

Chaque microanalyse aborde la poétique descriptive d'un angle différent. L'étude des « Portes de l'Opium » regarde comment les passages descriptifs liminaires mettent en place, à travers une phrase-maquette, les paradigmes d'un réseau symbolique qui teinte les tableaux, portraits et actions du reste du récit. Parce que cette première partie permet d'illustrer les figures et procédés essentiels du descriptif, nous présentons cette longue analyse avant les autres. L'étude du tableau liminaire de « Pour Milo » s'élabore à partir de l'« image » vue à travers un judas. Cette image encadrée fera l'objet de variantes tout le

long d'un récit structuré par emboîtements. « La Grande-Brière » présente une topographie labyrinthique et des personnages entièrement collés à ce décor dans leurs portraits. Le motif du « fil » figure comme mot-maquette du dispositif descriptif. Dans « La Cité dormante », il y a un jeu anagrammatique sur le motif de l'« or » qui est au centre de l'enjeu diégétique central, celui de la quête du « Capitaine au pavillon noir ». Lui et les Compagnons, la collectivité des « figures », sont néantisés dans un décor dont le rôle de sujet-agissant est accentué par l'hypallage. Enfin, le long tableau liminaire de « 52 et 53 Orfila » présente les figures comme une partie du décor. L'identité de résidents d'« Orfila » dépend d'une dénomination régie par l'emplacement de leur lit. L'intrigue fera la démonstration qu'aucun personnage ne peut se défaire de sa toponymie sans risquer de disparaître à tout jamais.

1. « Les Portes de l'Opium » : poursuites pour pâtir

L'étude des « Portes de l'Opium³⁷³ » est la plus longue de la série de cinq microanalyses de notre thèse. Elle commente en détail le fonctionnement de l'incipit en lien avec le reste du récit en s'attardant au matériau descriptif des tableaux et portraits liminaires. Au centre de notre interprétation du récit en question est le fait de considérer l'incipit non seulement comme embrayeur du récit³⁷⁴, mais comme véritable canevas de l'intrigue de surcroît. Aussi ce chapitre veillera-t-il à relever minutieusement les rapports

³⁷³ La nouvelle est tirée des pages 113 à 117 du recueil *Cœur double*, dans *Œuvres*, coll. « Libretto », Paris, Phébus, 2002. En raison du fait que les nouvelles sont courtes et dans le but d'alléger notre texte, nous renverrons seulement aux pages des extraits les plus longs dans les microanalyses du chapitre.

³⁷⁴ Puisque « la lecture critique proprement dite devrait renvoyer sans cesse du fragment à l'ensemble et de l'ensemble au fragment, pour respecter le fonctionnement réel du texte » (Claude Duchet, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », dans *Littérature*, no. 1, février 1971, p. 10).

complexes et nourris entre les tableaux et les portraits pour apprécier les ressemblances absolument confondantes entre le décor et les personnages. L'analyse qui suit jette donc le premier regard sur un récit dans sa totalité pour faire ressortir les éléments constitutifs de la poétique descriptive à l'œuvre.

1.1 Une partie pour le tout : l'amorce descriptive en tant qu'image-maquette

Passage syntagmatique des plus singuliers et énigmatiques des « Portes de l'Opium » que celui qui termine l'incipit en forme de bilan désabusé de la vie du narrateur :

Ces poursuites avaient créé en moi une curiosité extravagante de la vie humaine. J'éprouvais le désir douloureux de m'aliéner à moi-même, d'être souvent soldat, pauvre, ou marchand, ou la femme que je voyais passer, secouant ses jupes, ou la jeune fille tendrement voilée qui entrait chez un pâtissier : elle relevait son voile à demi, mordait dans un gâteau, puis, versant de l'eau dans un verre, elle restait, la tête penchée³⁷⁵.

Donnant toutes les apparences d'une « entrée en la matière », sommaire détaché de la diégèse à venir, l'incipit offre pourtant, dans son déroulement syntagmatique, une clef de lecture fondamentale du récit à venir, sa formule génétique en quelque sorte. Il annonce le rapport entre le personnage et sa topographie.

Un premier constat permet d'affirmer que le désir identitaire du narrateur passe par autant de figures spatiales de « poursuites », d'« aliénation », de « passage[s] », de « voile[s] » et, étrangement, de seuil d'un « pâtissier ». À l'image de la « curiosité extravagante » du narrateur, le désir d'*être un autre* se confond inextricablement au désir d'*être ailleurs*. En effet, le titre de la nouvelle et la suite de l'incipit rappellent que cette

³⁷⁵ Marcel Schwob, *Œuvres, op. cit.*, p. 113.

« curiosité extravagante » est à lier à la « curiosité d'une porte » donnant d'abord accès au jardin de la Maison et permettant par la suite au personnage/narrateur de réaliser pleinement, grâce à ses déplacements et ses traversées de portes, cet oxymoronique « désir douloureux » de transformation identitaire qu'il dit tant souhaiter.

L'on ne saurait négliger la forme de l'expression de ce désir, donnée – par le biais de la métaphore des « poursuites » – comme l'image même du mouvement : jeu entre l'état (d'être quelqu'un) et l'agir (comme quelqu'un), entre statisme et mobilité. Par sa « [c]uriosité extravagante » suscitée par des « poursuites³⁷⁶ », le je « éprouv[e] » le désir de s'« aliéner ». Il veut alors « être souvent soldat, pauvre, ou marchand³⁷⁷ ». De ce désir étatique, on passe à des images qui privilégient des verbes dynamiques : il veut être la femme qui « pass[e] » et « secou[e] ses jupes », ensuite la « jeune fille [...] voilée » qui « entr[e] » chez un pâtissier. Celle-ci « relèv[e] son voile à demi, mor[d] dans un gâteau » et « vers[e] de l'eau dans un verre ». Ce dynamisme dans l'action qui s'accroît au fur et à mesure de la phrase, se transforme, à son tour, en fixité dans l'espace alors que la fille « rest[e] » sur place, « la tête penchée » : ce qui prend vie et avance dans l'espace aboutit en image statique, sorte d'instantané qui vient clore la phrase et la série. L'expression du désir d'être un autre, qu'est celui du narrateur, se termine sur ce portrait : une action figée devant le prochain geste, geste qui, remarquons-le au passage, promet une suite (*i.e.*

³⁷⁶ Le mot « poursuites » peut être entendu au sens moral, abstrait, au premier chef, mais il se greffera très vite au sens littéral, concret de « traqué » lorsque le narrateur marche sur les pas du « vieil homme » : « Je suivis cet homme ».

³⁷⁷ Fait à noter, en tant que paronyme, ce « marchant » devient métonymiquement « la femme qui passe » dans la suite de la série syntaxique, et ensuite l'homme qu'il suit à pieds plus tard dans le récit.

ingurgitation de l'eau) mais qui n'aboutit pas pleinement ni dans le paragraphe, ni dans le récit.

Il n'est pas interdit de penser que le choix du lieu qui clôt la série explique plutôt bien la tournure des « événements » qui figent en action. Il serait logique, sur le plan du signifiant que chez un « pâtissier », le personnage « pâtisse », qu'il stagne comme l'eau du verre de la fille qui ne se boira pas. Le narrateur en fera la démonstration plus loin dans la dynamique de la nouvelle alors qu'il consomme (cette fois-ci pleinement) ce qui est donné littéralement comme la « pâte grisâtre » d'opium qui le tétanise, lui aussi : « il y eut en moi un anéantissement complet de mon activité »; « la folie me tenait ». Sa tentative de possession de la fille et sa traversée des portes de l'opium sont des actes sans lendemain : il sera condamné à *pâtir* (cette fois-ci au sens figuré) dans le décor vide à sa sortie, à l'image du « tas de crottins qui gisaient près de [lui] ». Le texte motive donc cette mention du choix de lieu dans la sériation, aussi banal semble-t-il au premier coup d'œil.

Le mouvement de va-et-vient entre dynamisme et statisme (action et description) que nous voyons à l'œuvre vient en contrepoint à un autre type de mouvement à l'intérieur même du syntagme, entre le général et le spécifique, et qui s'exécute :

a) sur le plan des personnages : d'un désir d'« être souvent » *un* « soldat », *un* « pauvre » (personnages génériques), succède celui d'être « la femme » spécifique qui a passé et « la jeune fille tendrement voilée » qui a posé un geste particulier, comme en témoigne la gradation dans la précision des déterminants et adjectifs qui

s'ajoutent au groupe nominatif (soldat, pauvre, marchand, la femme, la jeune fille tendrement voilée).

b) sur le plan des lieux : des nombreuses « poursuites » du narrateur à un lieu indéterminé où « passe » la femme, succède alors « un pâtissier » et, à l'intérieur de ce décor, son contenu/ses accessoires (détails) : un gâteau et un verre d'eau. Ainsi passe-t-on d'un plan d'ensemble (du gros) à un plan de détail (en petit) en narration télescopique ;

c) sur le plan des actions : des « poursuites », de la « curiosité extravagante de la vie humaine », du désir de « s'aliéner » du narrateur, actions qui se font dans le large (le pluriel, l'hyperbole et l'illimité), succèdent les petits gestes du passage et le secouement de la femme, et ceux de la fille (singuliers, minimalistes, restreints et particuliers) de relever le « voile à demi », de mordre dans un gâteau et de verser un verre d'eau.

d) sur le plan du temps : alors que le narrateur exprime son désir d'être « souvent » quelqu'un d'autre, l'imparfait des verbes (qui dénote la répétitivité des actions dans un passé fantasmé par le narrateur; temps « typique » du descriptif) convient de moins en moins à la spécificité croissante des autres qu'il désire être et vient en contrepoint à une séquence d'actions dans *un* temps précis incompatible/qu'on imagine difficilement (impossiblement?) sur le plan de la répétitivité : les gestes précis posés dans une séquence précise (voile relevé à demi, morsure de gâteau, versement d'eau) par « la jeune fille tendrement voilée » qui entre chez un pâtissier. La liste générique, donnant l'impression d'être tout à fait aléatoire à première vue, devient spécifique à mesure du listage. C'est l'évocation d'un souvenir précis du geste d'une fille particulière, connue du narrateur de surcroît, qui est convoqué à la

fin de la série. Alors que l'on se rapprochait d'un temps précis d'action, le temps verbal le contredit, comme si la description de ce dernier « autre » qu'il désire être annonçait, non plus une dominante descriptive, mais une action. Dans l'imparfait duratif, temps descriptif typé qui caractérise cet ensemble syntagmatique, se retrouvent ces actions plus proches du ponctuel et du singulatif. Or, pendant que ce personnage « prend vie » pour ainsi dire dans un décor qui se dessine de manière précise (« chez un pâtissier »), son action, à peine amorcée, fige dans la « clause » : « elle restait la tête penchée ». Dit autrement, le personnage prend forme (au profit de ce qui annonce une amorce de portrait : voile, tête, etc.), mais au détriment de son action. Ce paradoxe que nous voyons à l'œuvre dans ce court passage, est typique du grand nombre des nouvelles de Schwob que nous étudions : le personnage s'affranchit du collectif pour devenir pleinement individu, au péril de sa possibilité d'agir et au profit d'un décor qui l'« assimile » ou, mieux, l'« avale ». Le partage entre l'événementiel et le non-événementiel est au centre de ce propos.

En résumé, la curiosité de la phrase s'explique par le fait qu'elle débute par ce qui s'annonce être une liste (accumulation) des formes que prend le désir d'être autre du narrateur, série plutôt banalisante et aléatoire en apparence. Mais elle se transforme plutôt en une prosopopée en devenir. Au lieu de maintenir la sériation des nombreux types de personnages que veut devenir le narrateur, elle verse plutôt en forme d'évocation, autrement dit, en tant que « procédé qui prend un élément de contenu lointain ou passé et l'installe dans le présent de l'énonciation³⁷⁸ ». On peut y voir la figure de la prosopopée, puisque le personnage « générique », quelconque, tout d'un coup « prend vie » (pour mourir « en action » aussitôt cependant). Or, ces deux tendances syntagmatiques participent

³⁷⁸ Bernard Dupriez, *Gradus – Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, p. 365.

de mouvements parfaitement inverses : le répétitif vs le singulatif (action), le collectif vs le particulier (personnage), le passé vs le présent (temps), le générique vs spécifique (occupations/métier), etc. Une liste ayant toutes les apparences d'être une série aléatoire, potentiellement infinie de types³⁷⁹ donne lieu à un personnage déterminé, d'âge délimité, qui pose une action précise dans le temps.

Un autre trait attire l'attention dans ce passage et cela vaut la peine de s'y attarder, puisqu'il est si représentatif des récits du corpus : c'est dans l'incipit que s'amorce la particularisation destructive du personnage schwobien. Pour celui-ci, le début de son individualité, de son autonomie du groupe ou de son indépendance de la « foule », marquera paradoxalement la fin de son action. Autrement dit, se déterminant, le personnage arrête net dans son parcours diégétique. Voici un des éléments typiques des personnages de notre corpus et leur portrait y contribue dans une large mesure : leur séparation du groupe ou du couple qu'ils forment signifie souvent leur fin immédiate ou imminente. Plus encore, leur autonomie du groupe coïncide régulièrement avec leur disparition du récit que nous lisons.

Au final, le système phrastique du descriptif donne en condensé le programme diégétique³⁸⁰. Le mouvement que l'on voit à l'œuvre dans cette phrase particulière, tant sur le plan sémantique que stylistique, exprime les paradoxes que l'on retrouvera d'une manière régulière dans le récit schwobien et témoigne d'une caractéristique centrale de sa poétique.

³⁷⁹ C'est-à-dire des personnages caractérisés surtout par leur âge, leur sexe, leur profession ou leur occupation.

³⁸⁰ Autrement dit, ce qui se passe sur le plan phrastique est analogue à ce qui se passe sur le plan diégétique.

1.2 De la phrase-maquette à l'ensemble diégétique

En l'isolant du reste du récit, la phrase, au-delà de sa curiosité et de son intérêt syntagmatique, organise non seulement le programme diégétique du récit à venir, mais fournit la matière de base aux variantes des séquences les plus déterminantes de la nouvelle. Nous l'appellerons « phrase-maquette », clin d'œil au « mot-maquette » saussurien, chaque syntagme étant la mise en abyme d'une tranche de l'intrigue dans le récit. La morcelant dans un tableau³⁸¹, on arrive à voir les rapprochements lexicaux, sémantiques et thématiques convoqués.

Vouloirs (de dépossession/de possession), gestes (secouer/relever/mordre), vêtements (jupe-voile-étouffe), personnages (fille/femme), portraits (voilures, poses), décors (seuil de la pâtisserie) de la phrase-maquette constituent un matériau sémantique et stylistique de base pour répétition et variations dans la trame. Elle contient en germe les éléments qui ponctuent l'intrigue. Par ailleurs, puisqu'elle apparaît dans l'incipit, elle permet d'instaurer une relation « durable » (le temps du récit) à la fois analogique, métonymique (quasi symbiotique) et anagrammatique entre un portrait et un autre portrait (« jeune fille »/« vieille femme jaune », par exemple), entre le tableau et le portrait (traversée du « seuil du pâtissier », traversée des « portes de l'opium ») et aussi entre la description et l'action (du « pâtissier » à la « pâte » d'opium, jusqu'au pâtir du narrateur par exemple). On voit bien que la phrase schwobienne peut donc devenir maquette d'un récit qui déploie ou

³⁸¹ Voir Tableau 4 en annexe. Le tableau ne se prétend pas exhaustif.

ramifie ce matériau linguistique. Le procédé de l'incipit comme embrayeur du récit adopte un caractère sophistiqué et complexe dans la poétique schwobienne des récits à l'étude.

1.3 Le portrait parcellaire³⁸²

Dans le procédé de « particularisation » progressive (du générique vers le spécifique) de l'incipit descriptif, apparaissent les traits les plus marqués du portrait schwobien. Il est incomplet : le sujet-actant des « Portes de l'Opium » ne porte pas de nom propre et s'identifie plutôt par son âge, son sexe, son métier et un certain statut social. Il ne sera pas pleinement individué : il fait partie d'une suite d'individus comme lui, d'une collectivité d'autres de sa génération. Son portrait sera encadré, faisant en sorte qu'un « détail » de son corps occupera progressivement la scène. De plus, le personnage se présente dans le portrait physiquement caché : il aura le visage filtré ou obstrué par un voile, une fenêtre ou un écran. Enfin, il adoptera une pose caractérisée par la fixité ou l'inaction : son geste sera inabouti, interrompu ou paralytique.

Ces dernières observations éclairent l'importance du choix lexical récurrent du mot « figure », soulignée au chapitre précédent. Ce qui frappe à la lecture est la quantité de fois où les personnages de ce récit sont donnés à partir de ce substantif. Ses acceptions sont multiples. Les « figures » renvoient aux gestes « curieux » des personnages. Plus précisément, le mot « figures » s'inscrit dans le paradigme des allures de ceux qui

³⁸² Des éléments de cette étude sont une extension des idées déjà amorcées dans *Récits fantastiques du XIX^e siècle français* de l'auteur (*op. cit.*); elles y sont abordées comme exercices pédagogiques.

marchent³⁸³ : le vieux qui « frapp[e] le pavé d’une canne tordue » et la vieille qui avance avec « la tête branlante ». Mais le mot « figures » désigne surtout les formes extérieures du personnage, tantôt du corps, tantôt du visage, parfois des deux en même temps. « Figure » s’emploie pour chacun des personnages que présentera le narrateur :

Tableau 5

Les occurrences de « figures »

Personnage	Passage
Celle des membres de la « foule »:	« Un soir que j’errais dans la foule, cherchant de curieuses <u>figures</u> [...] »
Celle du « vieux » :	« Sous le gaz, sa <u>figure</u> semblait barrée d’ombre [...] »
Les membres de la maison :	« les <u>figures</u> bizarres du vieux [...], du mendiant [...] et de la vieille [...] »
Celle de la « fille de l’Opium »:	« Elle avait la <u>figure</u> frottée de safran »

Ainsi, à tour de rôle, ils passent tous pour des « figures ». C’est un fait révélateur du personnage schwobien qu’en dépit de certains traits individuels (quoiqu’ils soient ponctuels), il ne peut exister que sous la « tyrannie du même³⁸⁴ ». Ce leitmotiv du descriptif en est l’exemple le plus frappant, tant il traduit leur allure interchangeable, tant il forme un collectif de figures. Il nous dit que sur le plan superficiel, ils forment la même surface. Et qu’apporte le mot « figure » sur le plan sémantique? Elle évoque le « dessin » qu’ils

³⁸³ On serait tenté de dire « comme des pantins », tant leurs pas semblent chancelants.

³⁸⁴ L’expression vient de Thierry Ozwald (*op. cit.*, p. 165) : elle désigne au premier chef le temps novellistique en opposition au temps romanesque. La « matrice préconçue » (*ibid.*, p. 160) – qui, selon Ozwald, typifie aussi le genre novellistique – appelle la « répétitivité événementielle » (*ibid.*, p. 164) jusque dans les événements secondaires : tout se concentre autour de l’événement unique.

forment, une sorte d'esquisse de personnage, un contour qui ne sera pas « plein », mais bien plutôt « peint³⁸⁵ ».

Aucun des personnages ne porte de nom propre, comme pour renchérir sur leur caractère interchangeable : ni le narrateur, ni le mendiant, ni le vieux, ni la vieille. La fille, quant à elle, est nommée métonymiquement par le biais d'objets ou de lieu : elle est la « fille de [la maison de] l'Opium » et la « Fille de Lebanon ». Les personnages ne portent que des noms de rôle, des noms génériques, métonymiques et des adjectifs substantivés : « jeune », « vieux », « vieille ». On ne connaît ni le nom du narrateur, ni le nom du lieu où il habite. Cet anonymat et l'indétermination de l'habitant et de l'habitat sont caractéristiques de plusieurs récits schwobiens de notre corpus. L'imprécision contribue à l'abstraction du personnage, alors même que, dans un mouvement contraire vers la concrétude, le détail ornemental (vestimentaire, gestuel, etc.) ressort des portraits et des tableaux³⁸⁶.

Autre caractéristique des personnages de ce récit : le fait qu'ils soient toujours présentés comme un chaînon de couples, ce qui accentue leur interchangeabilité. Des couples se forment, présentés l'un après l'autre en succession, mais par engendrement métonymique, ou glissement sémantique, comme si l'un n'était que l'extension de l'autre. Dans l'image-maquette commentée plus haut, la présentation de la « femme » précède celle de la « jeune fille » (femme → fille). La rencontre que fait le narrateur du « vieux » donnera lieu à celle de la « vieille » (vieux → vieille), non sans passer par le lieu de

³⁸⁵ Ce sera littéralement le cas de la fille de l'Opium.

³⁸⁶ Cette observation sera développée plus loin.

transition, la « vieille rue », harmonisé dans sa vétusté aux personnages. L'apparition de la « vieille femme jaune » de la maison d'opium donnera lieu à son tour à celle de la « fille de l'Opium » à l'intérieur de la maison (femme → fille). Le « mendiant » fait l'échange de sa personne, par le biais des vêtements, avec le narrateur (le riche devient → le pauvre). Chaque individu semble la variante, sinon la reprise, de l'autre, retenant un sème du dernier, comme en témoignent leurs qualificatifs anaphoriques d'âge, de sexe, de statut). L'effet créé est celui d'un jeu de dominos, les traits des uns les enchaînant aux autres, les complétant en quelque sorte.

Le je-narrant, de son propre aveu, n'est pas « pleinement » individu : il l'affirme à travers son désir d'être un autre. Mais le premier paragraphe est aussi une illustration, par le biais des déictiques, de sa position trouble dans une collectivité :

Je fus toujours l'ennemi d'une vie réglée comme celle de tous les autres. La monotonie persistante des actions répétées et habituelles m'exaspérait. Mon père m'ayant laissé la disposition d'une énorme fortune, **je** n'eus point le désir de vivre en élégant. Les hôtels somptueux ni les attelages de luxe ne **m'**attiraient ; non plus les chasses forcenées ou la vie indolente des villes d'eaux ; le jeu ne présentait que deux alternatives à **mon** esprit agité : c'était trop peu. **Nous** étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers **nous** avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. **On** était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ; **plusieurs** se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues ; **d'autres** étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles ; **d'autres** enfin se fondaient dans une large pitié qui s'étendait sur toutes choses³⁸⁷.

³⁸⁷ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 113.

Si de prime abord, le « je »-narrant s'associe à un « nous »³⁸⁸, son appartenance à cette collectivité ne s'étend pas jusqu'aux recherches particulières des « autres ». Il s'exclut du « on », même si la suggestion est qu'il en a déjà fait partie, au temps du « nous ». À un moment ou à un autre, le narrateur affirme qu'il aurait pu se joindre aux collectifs formés par des « on » : les « plusieurs », « d'autres » et « d'autres enfin ». La pratique des « poursuites » du deuxième paragraphe est ce qui les rassemble tous.

Cependant, il dit vouloir s'écarter du lot : il est devenu un « moi » en quête de « curiosité extravagante ». Le récit fait la preuve que son expérience de la pauvreté³⁸⁹ permet une renaissance déterminante de son individualité, lui qui aurait pu, jadis, être du nombre des « élégants ». N'ayant plus son « énorme fortune », il sera « nu comme Job », aux antipodes de la « vie réglée » qu'il disait tant détester dès la première phrase du récit.

1.4 La poursuite et la porte : vers le tableau quintessencié

Les deux premiers paragraphes étudiés plus haut expriment l'aboutissement d'une réflexion du narrateur qui élabore sur son état moral et philosophique. Il n'est pas heureux d'être celui qu'il est. Il se décrit comme un riche héritier qui s'ennuie d'une vie « réglée » et monotone. Tout en reconnaissant qu'il n'est pas non plus le seul à se sentir ainsi dans cette collectivité (le « nous ») de gens désabusés, ses « poursuites » émotives et morales à

³⁸⁸ Le « nous » désigne le narrateur et tous les gens vivant à la même époque que lui (un « temps »), les gens de sa génération.

³⁸⁹ La pauvreté est la punition, nous dit-il, pour avoir été un « curieux qui [a] voulu violer les secrets de l'au-delà ».

lui se distinguent par « une curiosité extravagante de la vie humaine » et un « désir douloureux de [s]'aliéner à [lui]-même ».

Dans son portrait psychologique, les choix lexicaux attirent l'attention, en particulier celui du mot « poursuites ». D'abord, on voit comment, comme par contamination, la « poursuite » figurée de l'incipit se transforme immédiatement en « poursuite » littérale dans la diégèse alors que le narrateur se déplace à pied en quête du vieillard. Aussi observera-t-on que sur le plan poétique, la « poursuite » contient déjà ce à quoi il donnera lieu, son anagramme « porte ». Voilà une suite métonymique (*i.e.* poétique) sur le plan de la forme qui est entièrement conséquente avec ce qui se passe sur le plan du contenu. Car effectivement, les poursuites du narrateur (celle, psychologique, d'être un autre et celle, physique, du vieil homme) sont la cause qui mène le narrateur à une porte concrète.

Apparaît ainsi au troisième paragraphe le « signal » d'un tableau à venir, celui de la description d'une porte : « Ainsi il est facile de comprendre pourquoi je fus hanté par la curiosité d'une porte. » Le marqueur « Ainsi » laisse entendre que le lien qui unit la « curiosité extravagante de la vie humaine » et « la curiosité d'une porte » va de soi³⁹⁰. Mais où se situe le lien? En fait, c'est une logique de la forme (le leitmotiv de la « curiosité », le mot « porte » dérivé du mot « poursuite », l'harmonisation de la structure syntagmatique) qui explique la transition entre les obsessions du narrateur bien davantage qu'une logique sémantique : en effet, quel autre rapport évident y a-t-il entre le désir de découvrir la vie humaine et celui d'être hanté par une porte? On peut donc dire que le

³⁹⁰ En dépit de ce que laisse entendre le narrateur, le rapport n'est pas « facile à comprendre » non plus.

tableau d'introduction dans les deux premiers paragraphes du récit amorce la diégèse sous le signe de l'énigme d'une logique autre que poétique.

La suite de ce troisième paragraphe est révélatrice de l'importance du tableau ainsi introduit car elle offre une première réponse. S'amorce immédiatement après les deux premiers paragraphes une description personnifiée du décor dans laquelle on s'aperçoit que l'inscription de sa « poursuite » est véritablement une question de décor, car objet et sujet (qui apparaîtra éventuellement en forme de fille) se confondent en termes descriptifs, chose que l'on découvrira davantage à la lecture de la suite du récit :

Il y avait dans un quartier éloigné un haut mur gris, percé d'yeux grillés à de grandes hauteurs, avec de fausses fenêtres pâlement dessinées par places. Et au bas de ce mur, dans une position singulièrement inégale, sans qu'on pût savoir ni pourquoi, ni comment, loin des trous grillés, on voyait une porte basse, en ogive, fermée d'une serrure à longs serpents de fer et croisée de traverses vertes. La serrure était rouillée, les gonds étaient rouillés; dans la vieille rue abandonnée, les orties et les ravenelles avaient jailli par bouquets sous le seuil, et des écailles blanchâtres se soulevaient sur la porte comme sur la peau d'un lépreux³⁹¹.

S'y retrouvent inscrits les éléments descriptifs qui vont occuper une place centrale dans les portraits des personnages à venir dans le récit. En voici : les « curieuses figures » dans la foule, le « vieux » et la « vieille », la « figure barrée d'ombre » et les « yeux » aux « lueurs verdâtres » du vieux, les « figures bizarres » du personnel de la Maison de l'Opium, les « yeux » du vieux et de la danseuse, « peau épicée et peinte » de la danseuse, le parement de la fille, sa « brillance », sa « fulgurance », son côté statuesque, « l'aspect et l'odeur des statues d'ivoire de Chine », etc. La porte est « curieuse », le mur porte des « yeux » qui sont « grillés », les fenêtres sont « dessinées », la rue est « vieille », la porte a des « écailles

³⁹¹ *Ibid.*, p. 113-114.

blanchâtres » comme « une peau d'un lépreux ». Le tableau agit certes d'abord comme description du lieu où se déroulera éventuellement le récit, mais, par le biais de l'hypotypose, fortement axée sur une personnification, devient aussi « portrait » initial avant l'apparition du personnage. Le message latent³⁹² est qu'il y a un lien de ressemblance entre le décor et le personnage, mais aussi un lien métonymique et « causal » : la curiosité de la porte est analogue à la curiosité des personnages qui sont derrière, mais elle en est aussi responsable. En somme, la suggestion est que, parce que le narrateur est « curieux », que la porte est « curieuse », les personnages qui s'y trouvent le seront aussi, ce qui s'avère juste. Tout cela forme une unité habitat-habitant sous le signe de la « curiosité ».

1.5 La porte désirée

La curiosité de la porte semble s'expliquer, si l'on se fie au tableau qui la présente, par sa vétusté et son caractère difforme. Il s'agit d'une ancienne porte depuis longtemps inutilisée. « Les orties et les ravenelles avaient jailli par bouquets sous le seuil » de la porte, preuve qu'elle n'est plus utilisée. La serrure et les gonds de cette porte sont « rouillés ». Les « écailles [qui] se soulevaient » révèlent son manque d'entretien et connotent la vieillesse de la structure architecturale. La « vieille rue » où se trouve le mur de la porte est « abandonnée ». Plus tard, au paragraphe suivant, le narrateur parlera de la « petite porte basse qu'on ne voyait jamais ouverte ». Le mur qui encadre la porte est singulier, d'abord par le fait que ses lignes sont toutes en longueur. Il est « haut », ses « yeux » sont à de « grandes hauteurs », la porte est « basse », « loin des trous grillés », les serpents de fer sont

³⁹² C'est en ce sens que le syllogisme de la « curiosité » du troisième paragraphe étudié plus haut visait juste.

« longs ». Il donne l'impression d'un allongement et de hauteur dans le décor extérieur, caractéristiques architecturales rappelées en écho, à l'intérieur, par la décoration de la chambre et ses tentures de raies noires qui « s'élevaient verticalement, croissant jusqu'au plafond » au point d'y soupçonner, aussi là, la difformité, partant sa « curiosité ».

Comme l'explique le titre du récit, en forme de pantonyme liminaire de lieu, la porte, élément central au propos³⁹³, n'est pourtant pas simplement physique. Il y a – en excluant les seuils du pâtissier et de la maison d'opium, et du panneau qui glisse dans la maison – deux vraies portes physiques dans ce texte, lorsque le mot « porte » est employé au sens littéral : la porte pour entrer et celle pour sortir de la maison de l'Opium. Il y a une différence marquante entre les deux portes physiques : le narrateur avait un désir impérieux de franchir la première (« hanté », « interrogeais », « invinciblement »), mais la sortie s'est effectuée dans un état de transe et de manière forcée. Cela permet de mesurer la capacité d'agir du narrateur, lacunaire à la fin.

Les trois autres occurrences de « portes » laissent voir, grâce aux mots « problème », « idée » et « image », que le mot doit être interprété aussi au sens figuré de « portes sur un autre monde », offertes par les hallucinations engendrées par l'opium. Le titre « Les Portes de l'Opium » au pluriel désigne donc à la fois les portes d'entrée et de sortie d'une fumerie d'opium, mais aussi, de façon métaphorique, les portes qui donnent accès aux hallucinations de l'opium et y mettent fin brusquement en se refermant. La mention de « portes », dès le titre, active un jeu de polysémie qui juxtapose la concrétude et

³⁹³ Il y a quinze (15) occurrences dans le récit, incluant le titre.

l'abstraction de l'habitat. La traversée des « portes » raconte en même temps l'histoire de la perte de repères physiques et psychologiques du narrateur: ainsi – après l'inversion du décor et de son corps, les formes qui se transforment, la chambre qui change de direction, l'intérieur qui évoque l'extérieur – le narrateur peut-il en arriver à parler « des profondeurs mystérieuses de l'Opium », preuve que l'espace physique n'est pas le seul à avoir du volume, que son voyage se fait dans un univers psychique. En boutade, on pourrait dire qu'entre le passage du seuil du pâtissier (de la fille) et la pâte d'opium (de la femme), il n'y a qu'une porte.

1.6 L'homme curieux qui mène à la curieuse porte

La parenté est étroite entre les objets et les personnages, au point où la distinction entre les caractéristiques des uns et des autres devient difficile à cerner, à l'image de la deuxième porte « rigoureusement semblable » par laquelle sort le personnage principal à la fin du récit. La description d'un objet vient contaminer la description du personnage.

Comme si l'un naissait de l'autre, le premier personnage secondaire de l'intrigue présenté dans le texte, le vieil homme³⁹⁴ ressemble justement au mur où aboutit le trajet du narrateur. Il est vrai que le narrateur affirme d'emblée que « [s]es yeux y étincelaient de lueurs si verdâtres [qu'il fut] invinciblement ramené à l'idée de la porte ». Seulement, la ressemblance ne se limite pas qu'aux lueurs de ses yeux. Au-delà de l'impression de curiosité qu'ils suscitent chez le narrateur, il semble y avoir un lien organique, esthétique,

³⁹⁴ Le vieil homme est celui-là même qui inspire au narrateur un trajet qui passe du chemin, à la rue abandonnée, à la porte pratiquée dans le mur.

entre les deux : leur vétusté, des couleurs indéterminées, des formes serpentine et une surface bariolée. En effet, l'homme, comme le mur, est associé systématiquement au qualificatif « vieux ». Ils se ressemblent visuellement, en particulier par leur couleur approximative : « blanchâtres » pour la porte, « verdâtres » pour les yeux du vieux. Ils sont tous les deux bariolés. L'homme a la « figure [qui] semblait barrée d'ombre », « des yeux qui étincelaient de lueurs si verdâtres » alors que le mur a des « yeux grillés » et que la porte est « croisée de traverses vertes ». Il fait des « figures bizarres » et la porte est « dans une position singulièrement inégale ». Il est décrit à quelques endroits à partir de son « foulard rouge » tandis que la porte est « fermée d'une serrure à longs serpents de fer ». Dans un jeu métonymique, couleurs et formes se répondent et se répètent de portraits en portraits, de portraits en tableaux, de tableaux en tableaux comme si l'un faisait naître l'autre dans un chaînon sans fin ou, plus exactement, un tissu très étroit.

1.7 De la porte à la fille désirée

Déjà passablement élaboré pour ce qui est du « vieux homme au foulard rouge », le rapport analogique, par le biais des couleurs et des formes, est encore plus nourri en ce qui a trait à la fille de l'Opium. La description de la femme semble être une reprise de la description du mur et de la porte, comme si l'image de la femme se superposait au tableau de départ³⁹⁵. Le mur et la femme sont parés, dessinés, métalliques, frottés, bariolés, blanchis, peints (voir aussi le mur « blanchi à la chaux » ; la vieille femme « jaune », etc.). Les occurrences de couleurs sont nombreuses – « rouge », « jaune », « blanc » (2 fois),

³⁹⁵ Voir Tableau 6 en annexe.

« vert », « bleu ». Ces occurrences permettent de comprendre encore une fois à quel point la femme qu'il « voit » est une image créée à partir d'éléments, très concrets, qui sont déjà dans la description du tableau mais également des portraits, aussi rudimentaires soient-ils. La femme qui secouait sa jupe, la fille voilée qui entrait chez le pâtissier, le vieux au foulard rouge, la porte à la peau blanchâtre et le mur peint, la vieille femme à la robe flottante se répondent notamment par leurs formes, c'est-à-dire par leurs lignes et leur aspect longiligne :

les « yeux grillés à de grandes hauteurs » et la « porte basse » (du mur) → les serpents et les traverses (de la porte) → la « figure [...] barrée » (du vieux) → les « ouvertures étroites et longues » de la maison blanche → « la pièce oblongue » → la « fine flamme [de l'opium qui] filait » → tentures de raies noires qui « s'élevaient verticalement » (de la chambre) → les yeux « attirés vers les tempes » de la fille → la ligne rose des conques d'oreilles relevées (des oreilles de la fille).

Chose encore plus surprenante, cette ressemblance s'étend jusque dans la parcellisation de leurs (demi-) étoffes et dans leur tenue particulièrement hypotyposée (chacun porte un vêtement « dynamisé », en mouvement par le biais d'un verbe ou qui garde la trace d'un mouvement jusque dans leur adjectif) :

Jupe (« secou[ée] » de la femme qui passait) → voile (de la jeune fille, « relev[é] à demi ») → foulard rouge (« pendant de [la] poche » du vieux) → « écailles blanchâtres [qui] se soulevaient » (de la porte) → « robe flottante » (de la vieille) → « étoffe brune [qui] flottait » (de la fille de l'Opium)

Dans cet ensemble lexical, la description semble rejoindre le rapport mouvement/statique que l'on retrouve dans l'image-maquette. On a une variation sur un même thème : pour reprendre l'expression même du narrateur dans le récit, une suite de reprises en « gamme

chromatique de dimensions », de portraits et de tableaux, fragmentaires certes, mais déjà annoncés dans l'incipit.

Le procédé d'extrapolation a son pendant sur le plan de l'expression qui engendre du texte à partir, semble-t-il, d'un même matériau anagrammatique :

du pâtissier → à la « porte basse » → à la « pâte d'opium » → à la « petite porte basse »

des « poursuites » → à la « porte »

de la « foule » → à l'homme au « foulard » → au narrateur « fou »

de l'opium qui génère une « fine flamme [qui] filait » et qu'on « fit fondre à la flamme autour d'une épingle » → à la « figure frottée de safran » de la « fille » « fulgurante », elle qui porte une « étoffe [qui] flottait »

On a affaire ici à un mot-maquette (ou mot-légende) alimentant – par allitération, par anagramme – d'autres mots, ponctuant ainsi le récit. Encore là, tout concourt à créer une forme de poétique de la répétition. Ce phénomène typifie l'écriture schwobienne : il en sera question dans nos études de « La Grande-Brière », de « Pour Milo » et de « La Cité dormante ».

Il en va de même d'autres rapprochements qui se créent entre les objets par le biais de l'ornementation (les fenêtres « pâlement dessinées par places » et la « figure frottée de safran » de la jeune femme; les lanternes « peintes » du jardin et la « femme peinte »), du corps (les « yeux grillés » du mur, les lueurs étincelantes et verdâtres du vieux et les « yeux miroitants » de la jeune femme; la peau de la porte et celle de la fille), de la vieillesse (la « vieillesse » de la porte et le « vieux petit homme » ainsi que la « vieille » dame), etc.

Quant à la blancheur, sa présence est marquée dès le départ et vient qualifier la porte, avec ses « écailles blanchâtres », la « maison blanche », la « pièce oblongue, tendue de soie blanche », le « carnet de chèques [signé] en blanc », la « lumière blanche » qui met un terme aux visions du narrateur, le « mur blanchi à la chaux » à l'extérieur. Ce jeu de rappel se fait aussi à partir du « roux », (« serrure [...] rouillée », « foulard rouge » du vieil homme, « lumière roussâtre », etc.), du « jaune » (« vieille femme jaune », les « cils [...] gommés d'or » de la jeune fille, etc.) et du « noir » (« tentures des raies noires », les dents de la fille qui sont « d'un noir d'ébène », etc.). Un des effets générés par ce champ lexical des couleurs est de laisser entendre que le personnage fait partie, lui aussi, d'un ensemble décoratif qui prend racine dans un décor. C'est donc dire que tacitement, précisément en raison de la répétition, ce parti pris du descriptif le place sur le même plan esthétique que l'environnement qui l'entoure.

Le personnage se fait ainsi « parcelliser » par la description du fait que les détails ont tendance à le fragmenter plus qu'à le traiter en sujet à part entière. Le phénomène est ici amplifié par les ombres et les rayures qui, comme pour le décor aux fausses fenêtres et à la porte fermée, oblitèrent la possibilité d'une vision d'ensemble du personnage, de la « complétude » de son corps. On souligne presque toujours le fait qu'il est partiellement caché au regardant-descripteur :

Tableau 7

Les objets barrés des « Portes de l'Opium »

Barres/lignes	Objets
« grillés »	« yeux » ou « fausses fenêtres » du mur
« guillochée d'or »	« étoffe brune » de la jeune femme
« barrée d'ombre »	« figure » du vieux petit homme
« croisée de traverse vertes »	« porte » du mur
« raies noires »	« tentures » de la chambre dans la maison

Mur, femme, homme et éléments décoratifs portent des lignes qui obscurcissent leurs figures, les rendent partiellement visibles, les coupent, les balafrent, faussent leurs lignes, etc. Au final, on peut dire que les éléments qui constituent les rencontres éventuelles du narrateur et les visions qui accompagnent son hallucination trouvent leur source poétique dès le tableau du mur et de la porte, structurant les liens analogiques entre objets et personnages.

1.8 Les reprises diégétiques à partir du matériau descriptif

Le mur est décrit comme étant « percé d'yeux grillés ». Plus loin, il sera question toujours de ces « trous grillés ». Or, dans son acception de « brûler », il y a d'autres objets qui « grillent » : la « lampe de cuivre rouge où une fine flamme filait », la boulette d'opium qui fond « à la flamme autour d'une épingle » dans « le fourneau de la pipe [...] d'une fumée âcre et vénéneuse » et « l'herbe [...] brûlée » par le soleil » dans la clause. Il en va de même du mot « percer » qui revient en leitmotiv dans le texte et qui, en renvoyant à ce sens de « griller », peut connoter l'effet de brûlure générée par le feu. Élément qui est au

cœur de la dynamique du récit, la « grillade » de la pâte d'opium qui sera consommée par le narrateur est préfigurée par ce tableau initial du mur. Les adjectifs qualificatifs qui caractérisent les plantes du jardin sont aussi révélateurs des personnages. Les « herbes [...] folles et les plantes sauvages ». Le narrateur dit à plusieurs reprises que lui aussi est « fou ». La canne du « vieux homme » est donnée comme « tordue » et lui-même est « ricanant ». Ainsi, les mots soulignés forment un champ lexical : celui de la folie ou du délire, évocateur non seulement des plantes mais aussi des personnages. Ici encore, le décor est à l'image des personnages, le narrateur favorisant un même type de vocabulaire pour en parler.

Sur le plan de la diégèse, la répétition, le dédoublement est central à l'intrigue. Des éléments déjà annoncés au point de départ reviennent dans un deuxième temps : son « désir douloureux de [s']aliéner » revient comme un « désir d'étrangeté » à l'égard de la jeune femme. Dans la deuxième moitié du récit, la plupart des répétitions s'expliquent par le fait que ce sont les hallucinations du narrateur qui provoquent l'effet miroir; son univers halluciné part d'éléments et de personnages qui ont déjà paru dans le décor. En effet, à partir du moment où il hallucine, le narrateur a l'impression que la « chambre changea de direction [...] que [s]es pieds avaient pris la place de [s]a tête ». Cette inversion de son trajet (il va repasser par le mendiant, repasser par une porte, etc.) et de sa perspective devient évidente alors qu'il y a reprise presque intégrale de la description de l'« immense mur blanchi à la chaux » avec la « porte rigoureusement semblable à la porte mystérieuse » du début, « fermée d'une serrure à longs serpents de fer et croisée de traverses vertes ». Le paragraphe final du récit reprend l'épigraphe et, à peu de choses près, des énoncés qui ont

déjà été utilisés auparavant dans le récit : « L'opium est plus puissant que l'ambroisie, puisqu'il donne l'immortalité du rêve [...] ». Cette esthétique de la répétition est donc au cœur du schéma narratif comme elle est au cœur de la poétique descriptive.

1.9 Les personnages qui gagnent en perte

Le désir d'être un autre qu'exprime le narrateur touche directement, il va sans dire, à son identité trouble. Son parcours, le menant à travers les portes³⁹⁶, en est un qui aboutit en pertes financières et en perdition morale et physique : « Et j'étais là, perdu, pauvre comme Job, nu comme Job ». Il se fait dépouiller de ses vêtements, les symboles de son identité de riche. S'il recouvre l'identité d'un pauvre, comme le voulait un de ses désirs, il le fait en donnant tout ce qu'il a : il ne « possède » plus rien, ce qui était la marque de son identité au premier chef³⁹⁷. On pourrait noter que la nature de la perte du personnage dans « Les Portes de l'Opium » n'est pas peu symbolique : il s'agit bien de celle de l'héritage du père. Cette perte engendre la perte de son rang social (dans la communauté des riches : le « nous » collectif du premier paragraphe). Et il ne gagne pas plus la « possession » de la fille de l'Opium : là encore, il perd.

Parallèlement, son trajet ne mène nulle part, sinon à un « no-man's land ». Une fois sortie des portes, dit-il : « La rase campagne s'étendait devant moi ». Et, même si on s'attend à ce que cette sortie annonce l'image réfléchie de son entrée (puisqu'il adopte le

³⁹⁶ Dans ce décor caractérisé par ses ressemblances, la porte est davantage le signal d'un mur que celui d'une ouverture. À l'image de fenêtres « grillées » en trompe-l'œil, la porte ne remplit pas toutes ses promesses d'un nouveau monde au-delà de son embrasure.

³⁹⁷ Paradoxalement, il réussit à perdre, en quelque sorte.

trajet inverse), il perd même jusqu'au savoir qu'il avait de son environnement : « Tout m'était inconnu, jusqu'aux tas de crottins qui gisaient près de moi ». À l'image de ce « gisement » de crottins, de la fixité de la jeune fille du pâtissier et de la pose de la fille de l'Opium, sa poursuite mène à la néantisation de son avoir (son argent) et de son savoir (il est devant l'inconnu des « secrets de l'au-delà ») : il est condamné éternellement, affirme-t-il, à faire du sur-place, tout n'est que « promenades inactives », expression oxymoronique et prophétique du quatrième paragraphe. Cette perte identitaire, qui se joue sur plusieurs plans, correspond pourtant exactement à ce que visait le narrateur dès le début de l'incipit : éviter la « monotonie persistante des actions répétées et habituelles ». Sa « promenade inactive » se dynamise... alors même qu'il n'a plus rien et nulle part où aller ! Le narrateur est la victime d'un sort ironique : son initiation à « être » un autre coïncide avec l'élimination de sa possibilité d' « avoir » et, comme l'exprime sa déroute dans la clause, de « faire ». Pour lui, rechercher du nouveau à tout prix se solde par une situation intenable qui le laisse au dépourvu, perdu, pris dans un cul-de-sac.

En somme, le parcours identitaire que l'on voit à l'œuvre dans « Les Portes de l'Opium » est à l'image de ce qu'est le personnage schwobien, un individu systématiquement en situation de perte. Celle-ci couvre toute la panoplie de ses capacités : perte d'avoir, perte d'être, perte de faire. Les pertes encourues, lorsque combinées comme dans l'exemple des « Portes de l'Opium », empêchent le personnage d'être « plein » à tous les points de vue. Pis encore, et c'est en cela que le descriptif contribue grandement, les récits mettent en scène des personnages qui sont déjà passablement « incomplets » dans leur portrait. Dans « Les Portes de l'Opium », le narrateur n'a ni nom, ni contour clair. Son

désir d'être autre, d'être une autre figure, de « se fondre » à un autre, incarne d'une manière très éloquente la conscience qu'il a de son incomplétude, de son insatisfaction de ce qu'il est. Mais, à la lumière de ce que l'on observe dans le descriptif, son désir d'être un autre commente tout autant l'incomplétude de son portrait dans le récit.

L'autre observation que l'étude des « Portes de l'Opium » permet de faire concerne les rapports étroits entre forme et contenu. Si la poétique des portraits insiste déjà sur le côté lacunaire des personnages³⁹⁸, de manière analogue, les tableaux, à leur tour, convoquent une topographie toute en contraintes³⁹⁹ dans laquelle le personnage ne peut que se perdre, tant du point de vue physique que moral. Harmonisé au descriptif, le programme narratif semble de faire perdre les repères au personnage. En outre, peu importe le régime du récit, un même fil métonymique se jouera sur le plan du signifiant⁴⁰⁰ et sur celui du signifié⁴⁰¹. Le texte régit les personnages, les espaces et les actions par une « tyrannie du même ». En élargissant la réflexion sur cette poétique, on constate déjà jusqu'à quel point la poétique du descriptif de Schwob exploite pleinement le potentiel répétitif et concentrique de la nouvelle⁴⁰².

³⁹⁸ Dans « Les Portes de l'Opium », nous l'avons vu, cela inclut notamment l'absence de noms, la généralisation des personnages en « figures » et les mêmes qualificatifs employés indifféremment aux objets et aux personnages.

³⁹⁹ Dans le récit en question, cela inclut les culs-de-sac, les seuils, les barrures, les voiles, les couloirs et les campagnes désertes.

⁴⁰⁰ L'anagrammisation, la paronymie, les mots-valise et les hyponymes sont au nombre des figures les plus déterminantes dans la poétique descriptive de Schwob.

⁴⁰¹ La synonymie et les champs lexicaux (des formes géométriques, de la folie, du désir, etc.) sont employés à cette fin dans ce récit.

⁴⁰² Thierry Ozwald, *op. cit.*

2. « La Grande-Brière » : de sillons tourmentés en fronts déridés

Conte faisant partie du *Roi au masque d'or*, « La Grande-Brière⁴⁰³ » offre l'exemple d'un récit structuré autour d'un tableau quintessencié. Personnages et actions empruntent un même matériau linguistique (phonétique, lexical, sémantique) du tableau comme si les uns découlaient des autres. Notre étude des « Portes de l'Opium » a permis de montrer l'importance d'ausculter les longs passages descriptifs de l'incipit au peigne fin. Cela demeure aussi valable dans « La Grande-Brière », car les tableaux et portraits liminaires fournissent le réservoir d'images-maquettes appelées à trouver leur écho dans le récit à venir, notamment en ce qui concerne la toponymie et le « cadrage » du personnage. En outre, le déploiement d'un lexique dans le descriptif installe ainsi une série complexe de métaphores filées, ramifiées dans des séquences événementielles les plus inattendues.

2.1 Les portraits et les tableaux sillonnés

Dans « La Grande-Brière », la figure du personnage et le trajet que celui-ci doit emprunter sont une extension de ce qui est déjà instauré, et répété, dans le décor : un sillon bien tracé.

Marianne, seul personnage nommé du récit (et véritable sujet), porte un sceau identitaire sur son visage qui est constitué de plis. Elle est littéralement « sillonnée »⁴⁰⁴. Cette caractéristique morphologique, annoncée dans son portrait initial, n'est pas simple

⁴⁰³ La nouvelle se trouve entre les pages 308 et 312 des *Œuvres*, *op. cit.*

⁴⁰⁴ Les rides forment, par ailleurs, un leitmotiv dans bon nombre de nouvelles : « La dernière nuit » et « Le papier-rouge » sont des exemples notables.

détail réaliste, mais ponctuée de manière symbolique la diégèse du récit, s'accroissant à mesure que l'on se rapproche de la dynamique (l'assassinat de sa « maîtresse ») pour enfin « déridier », marquant la gradation vers l'accomplissement de son geste désespéré :

a) Provocation

L'une [des ouvrières] avait un grand pli dans le front, des yeux noirs encavés sous des sourcils durs.

L'une des couseuses, qui avait le pli dans le front [...].

Marianne fronça le sourcil [...] ⁴⁰⁵.

b) Dynamique

Elle était appuyée sur sa gaffe; ses yeux noirs dardaient des flammes – la ride de son front était profondément creusée ⁴⁰⁶.

c) Sanction

Nous avons saisi – trop tard – le bras de Marianne, dont la figure était paisible et cynique, le front pur et sans ride ⁴⁰⁷.

Le récit s'achève donc sur la disparition de la ride, une fois le geste meurtrier accompli. Le texte s'attarde sur l'accentuation et ensuite le dépliement de sa ride : pour tout dire, le visage de Marianne sert de ponctuation à l'intrigue. Partant, l'on peut dire que l'enjeu diégétique consiste à faire perdre le sillon dans le front de Marianne au profit d'un « front pur », chose qui ne se fera qu'au prix d'un geste tragique. Or, cette ride est déjà dans la description du décor, et ce, à plus d'un titre.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 308-309.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 312.

Le décor naturel qui mène à la « Grande-Brière » – seul autre nom propre dans ce récit –, désigne l'emplacement où se déroule l'intrigue et constitue. Ce pantonyme liminaire de lieu, rédigé en parler populaire, est un nom féminin, collé à la réalité campagnarde du personnage de Marianne. Or, la topographie de la « Grande-Brière » est présentée comme étant sillonnée dès la phrase qui ouvre le récit :

Après les routes encaissées, sillonnées d'ornières boueuses où la carriole cahotait, où le cheval relevait rudement du cul, où le cocher qui fumait sa pipe courte jurait et tapait son grand chapeau sautant au vent, des terres stériles s'étendirent devant nous, semées de pierres grises⁴⁰⁸.

Plus loin, à la ride de Marianne répondra toujours ce décor naturel fait sur mesure⁴⁰⁹ pour le personnage ridé, soit le chenal et la tourbière : « L'homme nous poussa vers le chenal étroit, sinueux, qui menait au large du marécage. L'eau était noire, à cause du sol – une tourbière brune creusée de sillons tourmentés. » Par une transmutation supplémentaire du tableau au portrait, les sillons « tourmentés » deviennent l'inscription dans le décor (avec les « herbes frissonnantes », l'eau qui « tremblait », les racines « mortes d'ennui ») de l'air tendu et tourmenté du portrait liminaire de Marianne. L'air concordant qu'adoptent les habitants (pensons ici « collectif » de personnages plutôt qu'individu), tel qu'exprimé dans leurs portraits, contribue aussi à l'atmosphère oppressante et tendue : la mère accueille le narrateur et son groupe « d'un air soupçonneux », « elle marmott[e] des paroles malignes », porte « une mine revêche », les regarde « avec fureur »; le père a une « figure [...] mince et inquiète », et plus loin « la mine [...] plus inquiète »⁴¹⁰. À force de répéter l'idée d'un état

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁰⁹ Il en a la forme creuse identitaire.

⁴¹⁰ On sera attentif au fait que « mine », répétée deux fois dans les portraits, est anagrammatisée dans les qualificatifs « malignes » et « mince » des exemples. Or c'est « Marianne », celle même qui porte « mine » en

psychologique oppressé et oppressant, ainsi que l'allure hirsute du décor et des personnages⁴¹¹, la transition entre tableaux et portraits se fait sans heurts. La participation à la tourmente est universelle, pour ainsi dire.

Par ailleurs, en tant que métaphore de la diégèse au complet⁴¹², le décor évolue tout autant que le personnage-sujet. La clausule annonce un paysage qui se transforme en ouverture vers l'infini au lieu du parcours fermé, encaissé (*i.e.* chenal) dans lequel « s'engouffre » la dynamique. Succède immédiatement à la « déride » de Marianne – même paragraphe, phrase suivante – ce tableau fortement hypotyposé (verbes d'action, verbes pronominaux, champ lexical du mouvement, champ lexical des émotions, etc.) :

Le soleil baissant à l'horizon, ensanglantait la cendre du ciel et coupait la ruche verte de reflets roses. La coupole de nuages se dorait à son sommet; un cercle de brume cintrait la prairie ronde; les derniers reflets du jour dansaient sur la Grande-Brière. L'immensité désolée des herbages ondulants sur la tourbière inondée fuyait à perte de vue⁴¹³.

Dans ce décor dont le dynamisme est porté à son comble, le réseau de « sillons » donne lieu maintenant aux « ruche », « prairie ronde », « Grande-Brière », « tourbière », etc., l'équivalent dans la clausule de l'étendue des « terres stériles » de la première phrase (par hypallage, symbole de la stérilité de la relation entre Marianne et son amante exprimée plus loin), donc avant l'apparition de Marianne. Tableaux et portraits deviennent, semble-t-il, permutables sur le plan des sentiments et des actions. Ici encore, « l'immensité désolée »

son nom, et qui est annoncée en filigrane. On sait que, par ses actions ultérieures dans le récit (dans l'avant-récit aussi, puisqu'elle entretenait la relation que les parents interdisaient), elle donnera aux qualificatifs négatifs leur motivation.

⁴¹¹ Accompagnés souvent des lexiques de la coiffe et de la chevelure : « chapeau sautant au vent » et « La ferme, chapée de chaume »; les berges « chevelues », le chapeau moustiquaire de la jeune fille, etc.

⁴¹² On comprend ici l'ensemble de la transition qui fait passer de l'état initial à l'état final.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 312.

forme un écho avec les portraits « désolés » des habitants (face au désir obsessif et interdit de Marianne). La « fuite » du personnage de l'amante est reprise par la fuite dans le décor.

2.2 L'allongement du décor et du personnage

Corollaire de ce tracé en sillons qui balise déjà le récit sur les plans descriptif (tableaux et portraits) et actantiel, l'allongement constant dans le décor guide/régit le regard et le parcours du narrateur. Dès le tableau initial, on apprend que les routes (de l'avant-récit) étaient « encaissées ». Les « terres stériles s'étend[ent] » devant le narrateur et son groupe de chasseurs. Plus loin, les « grandes mares s'ouvr[ent] sur les côtés du chemin ». L'habitation est, comme les routes, encaissée : « [l]a ferme, chapée de chaume moisi, s'allongeaient entre deux mesures basses ». Suivant la narration télescopique, la route « encaissée » mène à la demeure et à son intérieur... qui le sera tout autant.

Le deuxième paragraphe marque la traversée du seuil de l'habitation : du tableau extérieur, on passe au tableau intérieur, intérieur qui est qualifié à partir de la matrice des mêmes formes allongées. L'intérieur de la pièce se caractérise par « les poutres noires qui couraient le long du plafond ». Les aliments qui y sont s'allongent dans le décor : « [l]es andouilles pendaient par rangées et des quartiers de salé s'entassaient sur une travée. » Quant aux actions des ouvrières, elles sont de « jet[er] la navette sous un métier à tisser ». Comme des éléments de plus dans cette série d'objets minces, pendouillant et allongés, les corps dans les portraits insistent sur leur aspect élancé, la « figure mince » du père par exemple. Cet allongement dans le décor et dans le geste, où tout se construit dans

l'extension, le longitudinal et le longiligne, n'est pas non plus étranger au premier portrait de Marianne. Car en plus de caractériser son visage barré (par ride, sourcils et yeux encavés), c'est aussi ce qui caractérise la forme de son corps : « Les seins paraissaient petits, mais fermes, dans le corsage à lacets; tout le corps était d'une maigreur gracieuse. » Au départ des chasseurs, les personnages reprennent leur trajet (extérieur vers intérieur) mais à l'inverse. En image miroir de la mère qui se tient sur le seuil, dans le cadre de la porte et qui accueille (froidement) les chasseurs à l'intérieur, Marianne les attend dans la même position sur le seuil pour les accompagner vers l'extérieur. Or, ce nouveau tableau de l'extérieur (description en hypotypose particulièrement accentuée), là où se jouera la « chasse » aux demoiselles de Pornichet, est une suite de formes allongées et de gestes d'extension. La tourbière « creusée de sillons tourmentés » donne sur une plaine qui « s'étendait à droite et à gauche ». La « Grande-Brière s'allongeait jusqu'à l'horizon ». La ruche « s'élançait » vers le « terre-plein chevelu ». À la toute fin, « [l']immensité désolée des herbages ondulants sur la tourbière inondée fuyait à perte de vue ».

Or, tout ce lexique de l'allongement qui traverse les passages descriptifs (tableaux et portraits) prépare le terrain au geste fatidique de Marianne, tout en extension⁴¹⁴, que l'on retrouve dans la clausule. Ce meurtre est très clairement l'aboutissement de la tension exacerbée de son désir refoulé qui allait en augmentant tout le long du récit. C'est à ce moment-là où, d'une manière spectaculaire (récit tout en action par modulation syntaxique : phrases courtes, succession de verbes), son « vouloir » larvé se transforme en « faire » :

⁴¹⁴ On pourrait même dire excentrique, dans les sens tant topographique que psychologique du mot.

Elle étendit le bras, saisit la canardière, épaula et fit feu. L'acte fut brutal et cruel. La jeune fille de la barque poussa un cri aigu, suivi de plaintes chevrotantes; elle tomba, la tête penchée, comme un oiseau abattu – et son col rouge était soulevé par le râle⁴¹⁵.

Par le biais de la répétition des verbes et des qualificatifs dénotant l'extension, le descriptif préfigure et explicite cette action, au point où l'on a l'impression que, dans une relation causale, il se déploie surtout pour engendrer le geste à venir et offrir ainsi un potentiel mimétique à l'action. Cela est d'autant plus convaincant lorsque l'on tient compte du fait que, d'un point de vue topologique, le meurtre a lieu précisément à la fin du « chenal » et que, une fois franchi, il engendre immédiatement la disparition de la « ride » de Marianne et l'apparition de son « front pur ». Ici, portrait, trajet, topographie et intrigue concordent. La rencontre des personnages se situe au point de jonction entre les deux chenaux : « au fond du chenal opposé, parut une barque verte. [l]a barque verte approchait maintenant : elle était droit devant nous ». C'est là où se déroule l'action principale du récit, là où le personnage va mourir, action préfigurée par la tuerie des demoiselles de Pornichet. C'est à cet endroit physique précis, au carrefour des deux sens uniques, que se termine aussi le récit. La trajectoire offre un symbole des désirs et des gestes; le tout s'harmonise en vue d'un même résultat. Après des trajets unidirectionnels dont l'encaissement dictait la voie, les personnages n'ont plus nulle part où aller. Ce cul-de-sac topographique et existentiel⁴¹⁶ est la topographie des plus typiques des récits de notre corpus.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 312.

⁴¹⁶ Nous l'avons déjà vu à l'œuvre dans « Les Portes de l'Opium », avec ses nombreuses portes, ses « tunnels gluants », ses « murailles visqueuses » (par où sort le narrateur à la fin du récit) et enfin, sa « rase campagne ».

2.3 Le fil de l'histoire : les demoiselles filent en couple

Succède immédiatement au tableau de l'intérieur de l'habitation commenté plus haut, une mise en scène de l'occupation des habitants, première apparition de Marianne, accompagnée d'une autre ouvrière (que l'on suppose – à partir de la manière qu'a la mère de la différencier de l'autre – être sa sœur : « Elle est forte [*i.e.* celle-là d'entre les deux], à c'te heure. ») : « Dans la fenêtre, deux ouvrières jetaient la navette sous un métier à tisser, où les fils se croisaient et se décroisaient à chaque battement de la mécanique. » Ici, le geste, apparemment simple « détail réaliste » toujours (*i.e.* le croquis du quotidien paysan), devient matériau pour le récit entier, formant une véritable « poupée russe » diégétique (à l'image du « jeu de tables de laque, rentrant les unes dans les autres » dans « Les Portes de l'Opium »). Encadrée qu'elle est par un tableau (de l'habitat) et le portrait de Marianne (l'habitant), cette phrase est le point nodal de cette narration télescopique (de loin en proche, de l'extérieur vers l'intérieur, de l'objet vers le sujet) que le récit schwobien pratique fréquemment dans l'incipit⁴¹⁷. Les grandes séquences du récit (1. les demoiselles se font tirer dessus et 2. la maîtresse se fait tirer dessus) prennent la forme de répétitions et de variations sur une image matrice où le « fil » occupe une place prépondérante. En morcelant la phrase, à chaque syntagme correspond une action analogue dans les deux grandes séquences⁴¹⁸. Les extraits choisis pour le tableau illustrent jusqu'à quel point cette image quintessenciée initiale annonce en germe les grandes lignes du récit emboîté. Dans ce système, le tableau assure constamment la relève de l'action. Par un système de reprises

⁴¹⁷ C'est une signature de la technique descriptive naturaliste à la Zola (voir le tableau liminaire de *Thérèse Raquin*) ou à la Maupassant (on ira voir le tableau liminaire du « Père Milon » et du « Saut du Berger »).

⁴¹⁸ Voir Tableau 8 en annexe.

(position inférieure de la navette/bateau vis-à-vis de la position supérieure des fils/demoiselles/soleil, gestes de poussées et de tirs, fonctionnement d'une mécanique, circularité du geste, disposition de la navette/ « salve » sous les fils entrecroisés, trajet de la « navette », patrons de couleurs, métaphore d'un fil qui tisse, etc.), le fil du métier à tisser de Marianne forme une préfiguration des tableaux hypotyposés, portraits et actions à venir⁴¹⁹. C'est d'abord l'image « idéalisée » des ouvrières qui filent la navette sous le métier en couple (image fantasmée de l'escapade de Marianne et sa maîtresse). Les tableaux subséquents du récit participent régulièrement de la reprise d'éléments du métier à tisser (couples, fil, croisement des fils, battement de la mécanique, etc.). À titre d'exemple, on nous dira dans un tableau ultérieur, selon la même formulation pour désigner les fils du métier à tisser que « les grandes tiges flexibles se courbaient par masses sous le vent », « les roseaux se croisaient sur les mottes de tourbe ». Comme nous le verrons, la « mécanique » du métier devient métaphore du décor naturel, de la chasse à venir et du meurtre de la maîtresse. Et c'est son fil qui traverse les actions du récit. C'est la signification du fil dans le mythe de Thésée et du Minotaure qui est ici convoquée. En effet, il est question du fil de Marianne, du parcours dans la tourbière labyrinthique, d'un trajet unique du chenal qui mène à l'endroit où se situe « l'animal né dans la ruche » qu'est la

⁴¹⁹ On ne peut s'empêcher de faire un renvoi à l'hypotexte de Stevenson. En 1883, dans « Une Note sur le réalisme » (dans *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 235), il se sert du tissage comme métaphore de la fiction narrative. Dans « L'histoire de Tod Lapraik » (nouvelle publiée en 1892, intégrée à son roman *Catriona* en 1893; voir *Intégrale des nouvelles II*, coll. « Libretto », Paris, Phébus, p. 469-476), il créera le personnage de Tod, tisserand de métier. Aussi la nouvelle exploite-t-elle le motif.

barque verte de la maîtresse, de la maîtresse elle-même (qui est, comme nous le verrons plus loin, mi-fille, mi-oiseau), et du meurtre du monstre au creux du labyrinthe⁴²⁰.

2.4 Du fil de navette à la fille à lacets

À l'échelle plus simplement morphologique, le signifiant et le signifié de « fil », déjà contenus dans la phrase matricielle que nous venons d'étudier, structurent de grands ensembles dans le récit, agissant en véritable mot-maquette et mot-légende (comme « émiette » dans la série de romans des *Rougon-Macquart* de Zola⁴²¹). Objet de la chasse, le canard en question, dans son portrait initial, est donné ainsi : « La "demoiselle de Pornichet" avait le corps gris tendre, la tête noire, le bec rose et long, avec des narines effilées. » S'ensuit, après la tuerie des demoiselles, l'arrivée de la Parisienne en barque. Donnée à trois reprises dans le dénouement comme « la jeune fille » (à la troisième occurrence comme « jeune fille de la barque ») alors qu'elle se faisait désigner autrement auparavant dans le récit, il n'est pas du tout anodin sur le plan du signifiant (allitération : « fille »/ « filaient ») que ce nom générique de la maîtresse apparaisse tout de suite après l'image des « « demoiselles de Pornichet » qui filaient par couples » rapport métaphorique fille/demoiselle déjà explicite par le champ sémantique synonymique des noms utilisés pour les désigner. On peut dire, sans se tromper au sujet des deux groupes, que les « filles » « filaient par couples ». Ce choix du verbe « filer » n'est donc pas étranger au choix lexical

⁴²⁰ Le mythe est réactivé de manière encore plus appuyée dans « Arachné » de *Cœur double* et constitue son hypotexte explicite : le fil occupe l'avant-scène. Dans une moindre mesure, nous avons vu l'importance du fil dans « Les Portes de l'Opium » (« filet »/ « fille » de l'opium). L'analyse de « Pour Milo » sera l'occasion de revenir sur ce motif de manière plus exhaustive.

⁴²¹ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 149.

déjà opéré dans la nomination et dans les passages descriptifs. Lexique et sémantique concourent ainsi à rapprocher Marianne (une des deux « ouvrières »/sœurs qui filait en couple sur le métier), sa maîtresse (la « jeune fille » filait effectivement en couple avec son futur mari : c'est d'ailleurs le moteur de l'action) et les « demoiselles de Pornichet » (« sœurs » qui filaient en couples, tantôt données en « chaîne ailée »). On peut dire des trois qu'elles « filaient par couples ». Plus encore, ce qui les unit est l'arme utilisée pour les tuer, anagramme du fil et qui est employé à plusieurs reprises dans le récit : le fusil. Tout se joue ici, sur le plan poétique, sous la « tyrannie du même » fil. Habitants, et notamment les personnages féminins en couples – ouvrières, maîtresses, demoiselles – sont liés, pour ainsi dire, par le fil. Elles sont toutes reliées par le produit fini du métier, l'étoffe : les portraits se construisent d'une manière répétitive à partir du « tablier relevé » de la mère, de la « robe » et de la « jupe » de Marianne » et enfin de la « robe », du « col rouge à larges bords » et du « chapeau mousquetaire » de la jeune fille dans l'embarcation. Pourtant la formule n'est pas encore complète puisque la reprise de l'image de la navette du métier à tisser se joue partout et constamment dans le texte comme leitmotiv élaboré. Le fil vient recouvrir un ensemble autrement plus vaste que les séries de couples. C'est le mot-maquette dont le signifiant et le signifié teintent à tous les actants. C'est autour du « fil » que gravitent décor, personnages et actions.

Il en est ainsi du premier portrait des canards. À la lumière du paradigme du fil, on devient sensible au fait qu'ils ont les caractéristiques longilignes (« le bec [...] long ») du corps de Marianne (« maigreur gracieuse ») et du visage de son père (« figure [...] mince »). On note aussi que, par homophonie et anagrammatisation, leurs « narines

effilées » recouvrent l'idée du « fil » du métier à tisser. Le portrait du père, lui, fait mention de son « pantalon effiloqué ». Sur le plan sémantique, le « corsage à lacets » que porte Marianne et le « col rouge » de la maîtresse (sur lequel insiste constamment la narration pour la désigner) évoquent l'idée du fil. Peut-être que les « [p]aroles malignes » de la mère participent aussi du paradigme?

Les andouilles qui « pend[ent] », le « fil » de la navette, le « corsage à lacets » de Marianne, les « sabots cerclés de fer » et les « deux larges bretelles [qui] soutenaient la ceinture à mi-poitrine » du père, le « chenal sinueux », les « sillons tourmentés » de la tourbière, le « glissement » (2 reprises) de la barque, la « spirale » des canards abattus, le « cercle de brume [qui] cintrait la prairie ronde » sont à lier à une métaphore filée insistante contenant déjà le signifié du « sillonnement » qui recouvre tenues vestimentaires, décors, bateau, personnages, oiseaux. Se greffe à ce champ lexical l'idée de la « sinuosité » en mouvement, de la « mécanique » du métier à tisser, celle métaphorique de la bête filiforme et serpentine :

Les racines blanches qui affleuraient semblaient des paquets d'anguilles pâles mortes d'ennui.

La chaîne ailée des autres, serpentant sur nos têtes, pleurait toujours.

Au fond du chenal opposé, parut une barque verte, semblable à un animal né dans la ruche et qui habiterait la Brière⁴²².

En fait, le langage figuratif – métaphores et comparaisons (« semblaient ») – surenchérit sur ce dont le texte insistait déjà de manière littérale dans les allongements, les sinuosités et les allures filiformes. On ne peut que s'étonner devant la constance et la répétition de ces

⁴²² *Ibid.*, p. 310-311.

rapports analogiques qui touchent à autant d'objets. La poétique schwobienne, en ce sens, en est une basée largement sur la répétition.

2.5 Les filles décorées et le décor féminisé

Toujours dans ce système de répétition, le texte fait fondre, par le biais des qualificatifs de couleurs (noir et rouge surtout) et de formes (taches, éléments chapeautés, cols), les portraits de la Parisienne, d'une part, et des canards, d'autre part. Les deux objets font l'objet de chasse à canardière, pour ainsi dire, et les deux sont visés par le « fusil ». Les deux sont décrits par les détails de leurs caractéristiques métonymiques (parties du corps, couleurs), géométriques et plastiques⁴²³. Le lien entre eux devient transparent à la lumière des métaphores employées pour les désigner qui s'enchevêtrent constamment, le narrateur comparant tantôt la maîtresse à un « oiseau abattu », tantôt les canards personnifiés à des « demoiselles » ou des « sœurs ». La clause rappelle avec insistance ce rapprochement lorsqu'elle reprend le gestuel et la pose (la tête penchée qu'on a vue dans la phrase-maquette des « Portes de l'Opium ») en exprimant l'agonie des deux :

- 1) les demoiselles à « la tête noire et le bec rouge qui hochaient par l'agonie »
- 2) la maîtresse qui « tomba, la tête penchée [...] son col rouge était soulevé par le râle ».

On le voit bien lorsqu'on dresse le champ lexical des « cris » : les cris des oiseaux (personnifiés à leur tour en « appels désespérés », « plaintes » et « pleurs ») préfigurent le

⁴²³ Voir Tableau 9 en annexe.

« cri aigu, suivi de plaintes chevrotantes » et enfin le « râle » de la maîtresse (cris « bêtifiés » qui évoquent la lamentation des oiseaux).

En fait, au-delà de ce rapport très nourri entre les demoiselles et la maîtresse, les canards sont un métissage entre les couleurs et l'habillement de la maîtresse (coiffe, robe, col) et la forme et les gestes de Marianne elle-même (longiligne de visage; « tisserande » et crierde : « cri sauvage qui jaillit des lèvres de Marianne »). Ainsi, sémantiquement, mais aussi physiquement (rapprochement de la barque) et moralement (correspondant au vouloir de Marianne), alors que diégétiquement elles seront séparées, grâce aux demoiselles, les deux amantes sont rapprochées : leur ensauvagement progressif, passant par la voix notamment, fait d'elles des « demoiselles de Pornichet ». Cette métaphore filée demoiselles/bêtes parcourt le texte entier. Aussi est-il remarquable que la féminisation caractérise les actants principaux : ouvrières, Grande-Brière (nom propre qui fait penser à la « grande » Marianne), canardières. C'est ce qui explique que, par moments, la confusion dans les déictiques nous fait prendre l'une pour l'autre.

Par ailleurs, le tableau hypotyposé n'est pas en reste de cette « tyrannie du même ». Il prend la relève des portraits et de l'intrigue, suggérant fortement – par trajets, par l'ensanglantement, la couleur rouge, les verbes du champ lexical du crime – que le meurtre et l'agonie sont inscrits dans le paysage, comme une extension de l'intentionnalité et des gestes criminels de Marianne :

Le soleil, baissant à l'horizon [comme la tête penchée de la fille, comme le canard qui s'abattit], ensanglantait la cendre du ciel et coupait la ruche verte de reflets roses.

L'immensité désolée des herbages ondulants sur la tourbière fuyait à perte de vue⁴²⁴.

Une constante dans la description, nous le voyons bien, est la permutation (ou la transmutation) des caractéristiques par le langage métaphorique, une sorte d'indifférenciation des caractéristiques métonymiques de tout un chacun : plantes deviennent gestes, terrain devient corps, corps deviennent objets, objets deviennent animaux, etc. Aussi peut-on apprécier jusqu'à quel point les convergences entre l'habitat (ferme chapée, chenal chevelu, grandes tiges se courbaient, herbes frissonnantes, terre-plein chevelu, l'eau tremblante), l'habitant (Marianne, maîtresse, parents) et les animaux (demoiselles) sont alimentées dès l'incipit :

Les ajoncs y poussaient par bouquets, avec des genêts rares. Plus loin le sol descendait par une pente régulière et devenait vaseux; de grandes mares s'ouvraient sur les côtés du chemin et les hideuses grenouilles s'y plongeaient à corps perdu. La ferme, chapée de chaume moisi, s'allongeait entre deux masures basses sur un tapis de paille hachée, détrempée de purin⁴²⁵.

Par places, les rayons vaporeux du soleil faisaient parmi les pieds d'herbages des miroirs blancs et vagues; l'eau tremblait entre les tiges; les roseaux se croisaient sur les mottes de tourbes, et les racines blanches qui affleuraient semblaient des paquets d'anguilles pâles mortes d'ennui⁴²⁶.

Par un procédé très similaire à l'hypallage, mais qui se fait à l'échelle du récit entier, les éléments des passages descriptifs utilisés conviennent bien (et parfois mieux) à d'autres objets ou sujets du récit. Quelques rappels du premier paragraphe sont surprenants lorsqu'on les place côte à côte avec d'autres passages du récit :

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 310.

Tableau 10

Les reprises lexicales, sémantiques et phonétiques

Incipit	Intrigue
Cheval sur route cahoteuse - « <u>soulève</u> rudement du <u>cul</u> »	de la maîtresse dont le « <u>col</u> [...] était <u>soulevé</u> par le rôle »
Le sol « <u>descendait par une</u> <u>pente régulière</u> »	Les Demoiselles tournoyaient « <u>s'abaissant</u> »
Les « hideuses grenouilles [dans les grandes mares] y <u>plongeaient</u> <u>à corps perdu</u> »	Les Demoiselles « tombaient par grands cercles, <u>plongeant</u> <u>dans l'eau</u> »

Plus globalement, en parallèle avec les gestes d'allongement, l'action du tremblement, du secouement, revient en leitmotiv, avec une accélération du motif au dernier paragraphe qui est, par l'hypotypose, particulièrement axé sur l'action dans le décor :

« carriole cahotait » → cheval « relève rudement du cul » « l'eau qui tremblait entre les tiges » → le canard blessé « se mit à sautiller » → « grandes secousses » de Marianne → cheveux en « frisons » de la jeune fille [« frison » dénote le mouvement en ressort] → « col » qui soulève → « plaintes chevrotantes » de la jeune fille mourante → « les reflets du jour dansaient » → « L'immensité désolée des herbages ondulants sur la tourbière inondée fuyait à perte de vue »

Encore une fois, dans ce récit, comme dans « Les Portes de l'Opium », le décor prend vie en même temps, et en contrepoint, que des personnages cessent de se mouvoir (en raison de leur décès, d'une paralysie du corps, etc.).

En résumé, « La Grande-Brière » est un récit où l'incomplétude du personnage est connotée dans le portrait et rappelée dans le récit. Ce dernier n'est complet qu'en tant que membre d'une collectivité, une entité plurielle (« nous »/aucun « je », couple, bande, troupe, etc.) où l'individu n'est que le rouage d'un mécanisme qui englobe beaucoup plus

que lui seul. À partir du moment où il se détache de la collectivité (dans un ultime « faire » individuel : ici, le coup de fusil), le personnage semble mourir en action.

Par ailleurs, tous les gestes sont affaires de couples ou de groupes. Le métier à tisser occupe deux ouvrières. La chasse est une activité qui se fait en groupe (le narrateur s'identifie surtout comme un « nous »). La fusillade est un geste collectif (« Nos fusils »), jusqu'à ce que Marianne, seule, décide de faire feu. Les canards « s'entraident » mutuellement (en troupes, bandes, couples, sœurs). L'amante fuit en couple. Nous l'avons vu, les personnages, incluant le décor aux « sillons » et les canards-demoiselles, forment une communauté en éprouvant un sentiment dominant et persistant de souci et de tourmente. La plupart des noms donnés aux personnages sont génériques et chapeautent l'ensemble des membres de ces communautés : « chasseurs », « ouvrières », « couseuses », la « Parisienne », etc. Il en résulte un flou identitaire où l'individu ne ressort pas du lot, l'un pouvant remplacer l'autre, le descriptif n'aidant en rien à relever l'ambiguïté. Bien au contraire, dans une sériation pléonastique révélatrice de cet aplanissement des différences que l'on retrouve dans tant de récits schwobiens, il accorde des formes sillonnées à des choses aussi hétéroclites que la route, le chemin de la ferme, le fil du métier, le visage de Marianne, le chenal (dans la mare elle-même où aura lieu le meurtre) et le vol des demoiselles. Bref, c'est l'ensemble descriptif au complet qui est filé.

3. « Pour Milo » : L'image vue à travers le trou

Deuxième récit à être intégré à *Cœur double*, « Pour Milo⁴²⁷ » révèle plusieurs traits qui reviennent de manière régulière dans les autres nouvelles publiées à sa suite. En raison du fait que c'est une des toutes premières nouvelles que rédige Schwob, on pourrait penser qu'on y découvre déjà une poétique annonciatrice d'un style, d'une « griffe » d'auteur. En effet, « Pour Milo » contient en germe un mécanisme qui est central dans le récit schwobien, une structure par emboîtements à partir de variations sur une image-maquette. Le récit offre un tableau liminaire très détaillé mais qui se double d'une mise en abyme de l'histoire racontée. Comme nous l'avons vu dans nos deux études précédentes, c'est un descriptif qui, en plus d'adopter une esthétique de la répétition, est fortement construit à partir de la métonymie, figure tout aussi centrale dans la poétique schwobienne. En gros, cette « métonymisation » résulte de la fragmentation à l'intérieur de chaque description, mais aussi de la fragmentation de l'ensemble descriptif qui se relocalise dans l'ensemble du récit. Ainsi peut-on retrouver des éléments analogues au descriptif disséminés tant dans les différents portraits, tableaux et actions.

3.1 L'image-maquette et sa reprise

Dès les deux premiers paragraphes, une image nous est donnée où domine le descriptif. Cette image-maquette reviendra sous des formes analogues particulièrement

⁴²⁷ La nouvelle se retrouve entre les pages 198 et 205 des *Œuvres*, *op. cit.*

appuyées plus loin dans le récit lors d'événements fondamentaux dans le déroulement de la diégèse, soit :

- 1) la première rencontre de Mathurin avec sa future femme, Jacquette;
- 2) le sauvetage des deux paysans, père et frère de Jacquette.

Dans ce passage à dominante descriptive, Mathurin détaille une liste des articles et biens à l'intérieur de sa boutique qu'il voit à travers un trou :

Il y a comme un judas entre la chambre et la boutique, juste au-dessus du comptoir; je vois jusque dans la rue entre les paquets de millet qui pendent du plafond avec les saucisses fumées et les morues sèches, jusque sur les petites bouteilles pleines de boulettes rouges, blanches et bleues, sur les images d'Épinal, et les pipes en sucre d'orge, et les pétards ficelés, et les harengs saurs qui montrent leur ventre luisant comme un gilet d'or dans une redingote verte, et les pelotes de ficelle jaune, et les mèches à briquet soufrées, paquettées [*sic*] en nœuds comme des boyaux orangés de poisson. Tout cela est à moitié dans l'ombre; le vent qui passe sous la porte fait trembler un peu la flamme rouge de la lumière; ça fait un filet de fumée qui lèche la poutre du milieu – et je vois reluire au-dessus de la coiffe blanche de ma femme les bords de toutes les boîtes d'étain⁴²⁸.

L'image annonce à plusieurs points de vue la toute première rencontre, racontée en analepse, avec sa future femme, Jacquette, lors de la guerre. Mathurin est alors soldat. Avec sa troupe, il ratisse en territoire ennemi. La description traite ici d'un décor extérieur avant de nous présenter d'abord l'intérieur de la ferme, ensuite le premier portrait de Jacquette⁴²⁹ :

À mesure que nous avançons, on entendait des coups sourds et souvent comme le bruit d'une toile qu'on déchirait, et d'une voile qui prend un ris et claque sur la vergue. À gauche, le long d'une route, il y avait cinq ou six maisons, et on fit faire halte. Nous devions nous poster là et attendre

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁴²⁹ Un déplacement similaire s'effectue par la narration télescopique du tableau liminaire « La Grande-Brière » : à partir des champs vers les détails du portrait de Marianne.

les ordres. Les Prussiens y avaient passé la veille; le crépi des murs était émietté par les balles; les barrières défoncées; dans les lucarnes on voyait des matelas éventrés; dans l'embrasure des portes, des chaises amoncelées et cassées. Trois poules picoraient autour d'un sac de grains déchiré.

Notre sergent poussa la porte d'une ferme : elle ne tenait plus qu'à un gond. Tout était sombre à l'intérieur, et on n'entendait que le grésillement du feu demi-mort et quelqu'un qui sanglotait. C'était une fille qui nous tournait le dos, agenouillée contre la pierre de l'âtre. Sa chemise de toile bouffait entre les lacets de son corsage. Les pas la réveillèrent, et elle releva en essuyant les larmes qui lui bouchaient les yeux⁴³⁰.

Les nombreuses ouvertures attirent d'abord l'attention⁴³¹. Elles peuvent être interprétées comme autant de variations sur l'image matricielle du « judas » qui permet à Mathurin de voir « jusqu'à la rue ». Ici, tous les objets sont perforés, même les plus anodins comme le sac de grains. La perforation passe par les « barrières défoncées », les « lucarnes » et « l'embrasure des portes » qui donnent accès à l'intérieur des différentes pièces, incluant celle où se trouve Jacquette, qui est placée devant le trou du foyer qu'est l'âtre. On notera au passage que, comme dans le tableau initial, Jacquette se fait épier en catimini par Mathurin, ici à son insu, de dos. Comme le tout premier portrait de Marianne dans « La Grande-Brière » la cadre par une fenêtre⁴³², la Marianne de « Pour Milo » est cadrée par l'embrasure de la porte, vue de l'extérieur vers l'intérieur. Par la quantité limitée de lumière et les barrières physiques qui séparent celui qui voit et celle qui est vue, les blocages à

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 202-203.

⁴³¹ Nous les avons soulignées.

⁴³² On se rappelle qu'elle apparaît, dans l'anonymat et enchevêtrée de fils, à partir de la phrase suivante, à la page 308 : « Dans la fenêtre, deux ouvrières jetaient la navette sous un métier à tisser, où les fils se croisaient et se décroisaient à chaque battement de la mécanique. ».

l'ocularisation « totale » de son corps se multiplient : il se montre d'emblée inatteignable, inaccessible.

Le paradigme de la lumière est tout aussi remarquable sur le plan de la reprise. Au premier chef, il y a cette illumination partielle dans ce deuxième tableau. Dans la boutique, « [t]out cela est à moitié dans l'ombre ». Dans la maison de Jacquette, « [t]out était sombre à l'intérieur ». Le « filet de fumée qui lèche la poutre » du premier rappelle le « grésillement du feu demi-mort » du second par la suggestion d'un feu à demi éteint. Jacquette est encore baignée dans un clair-obscur. Elle s'inscrit alors dans le paradigme oxymoronique associé au personnage schwobien si souvent « porteur de lumière », néanmoins « dans l'ombre ». Le motif joue du paradoxe d'une lanterne ou d'une lumière à l'intensité faible à proximité du personnage qui rend encore plus manifeste l'ombre dominante qui le recouvre dans son environnement⁴³³.

Aux fils et étoffes réels et figurés de la première image (« pétards ficelés », « les harengs saurs qui montrent leurs ventres luisants comme un gilet d'or dans une redingote verte », les « pelotes de ficelle jaune », « les mèches à briquets soufrés », le « filet de fumée ») répondent ceux de la deuxième (les coups de feu font « le bruit d'une toile qu'on déchirait, et d'une voile qui prend un ris », le « sac de grains déchiré », la « chemise de toile » de Jacquette avec « les lacets [du] corsage »). On notera au passage le choix du nom « Jacquette » désigne l'habitante mais connote aussi l'habillement (« jaquette ») possible de

⁴³³ Dès l'écriture d'un des ses premiers récits, « Les Trois Gabelous », Schwob fait intervenir cette image de personnages, dont Milo sera une variante, qui, à la noirceur, sillonnent la descente de la côte avec une lanterne à la main. Peut-être est-ce en raison de sa lecture des « Porteurs de lanterne » de Stevenson et de sa métaphore séduisante des lecteurs aventuriers au clair-obscur que Schwob privilégie à ce point ce motif?

celle-ci. Par ricochet, considérant que le sommeil occupe une place significative dans les actions des personnages du récit, on peut dire que cette tenue vestimentaire qui connote le « coucher » est appropriée. Ici encore, comme pour le métier à tisser dans « La Grande-Brière » où le fil occupe une place si centrale comme métaphore filée, le langage figuré sur la couture traverse le descriptif du récit (et dont le point d'orgue est sans aucun doute la mention du « métier à filer le filin des filets »!). Par exemple, en parlant des visages : la petite Marianne⁴³⁴ a des yeux en « trous de vrille », le sabotier a une « figure piquée de points ». Aussi notera-t-on que Jacquette tricote des bas pendant qu'elle tente de convaincre Mathurin d'écrire son histoire. Comme Marianne dans « La Grande-Brière », sur le plan métaphorique, c'est elle qui tisse le fil... de l'histoire. Elle est non seulement la muse de Milo, inspiratrice du récit, mais de surcroît son scripteur.

Et au travers de ces étoffes, le corps, en particulier le ventre et son contenu, se pointe⁴³⁵. Au « ventre luisant » des harengs et aux mèches à briquet « paquetées en nœuds » qui ressemblent aux « boyaux orangés » des poissons répondent les « matelas éventrés » et la chemise de toile de Jacquette qui « bouffait entre les lacets de son corsage ». Le « sac de grains » est « déchiré » par les poules. Chez les objets comme chez les personnages, le ventre s'offre à travers les étoffes, les boyaux veulent s'extraire des « corps ». Parce que l'exemple éclaire sur le procédé, cela vaut la peine de regarder du côté de « La Peste⁴³⁶ ». Le personnage se fait ensacher à son corps défendant par des ivrognes dans un sac de toile

⁴³⁴ La reprise onomastique de « Marianne », nom propre du personnage principal de « La Grande-Brière », forme une exception notable dans notre corpus.

⁴³⁵ L'image du ventre éventré est omniprésente aussi chez Zola. À ce sujet, on ira voir l'ouvrage de Roland Marx, *Jack l'éventreur et les fantasmes victoriens*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2007.

⁴³⁶ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 271-275.

et doit le fendre de l'intérieur pour s'en sortir. Cet événement préfigure le ventre pestiféré de son ami qui lui « parut gonflé comme une « outre ». L'intérieur tend vers l'extérieur en élan centrifuge, vidant l'être de ses entrailles.

3.2 L'image-maquette et sa deuxième reprise

L'ensemble du dispositif thématique que nous venons de commenter reviendra une troisième fois : ce guet de Mathurin qui se fait en catimini par une ouverture et à l'insu des autres, la lumière partielle de la scène, le rappel des étoffes du corps et le ventre comme cible et symbole de la mort par éviscération, figurée de manière répétitive dans les deux autres séquences. Cette troisième séquence est la scène qui occupe le centre de la dynamique (la transformation), celle de l'attaque de Mathurin en solo. Son but : rescaper le père et le frère de Jacquette, que les Prussiens tiennent prisonniers. La scène fait la synthèse des deux étudiées précédemment, mais elle ramifie en longueur et en complexité les éléments évoqués. Les renvois à la lumière (lanterne), aux ouvertures (la huche), aux lucarnes et aux ventres éviscérés reviennent en force.

On observera que l'image reprend la disposition des corps dans l'espace et de l'emplacement des sources de lumière à l'arrivée des soldats. Alors que Mathurin lui demande où se trouvait la lanterne, Jacquette « leur tournait le dos agenouillée contre la pierre de l'âtre ». Plus loin, « [l]a fille s'était jetée par terre, entre la huche et le mur ». Comme dans la toute première image d'elle, où sa « coiffe blanche » était auréolée par les reflets des « boîtes d'étain », comme elle était donnée aussi dans la deuxième image postée

devant l'âtre à l'arrivée des soldats, Jacquette est métonymiquement liée à la lumière. Symboliquement, elle est « gardienne » de cette lumière (comme elle est gardienne, dans ce même passage, de la « huche »/trou qui cache le fusil), occupant la position intermédiaire entre Mathurin et la source de lumière. Dans cette troisième séquence, la lanterne, éteinte, se trouve dans la huche. Mathurin l'allume et l'emporte. Il passe par la « grand'route » qui « menait droit sur le bourg ». Il la suit « en fermant [s]a lanterne » :

Malgré la nuit, je vis que la route traversait le mitan du village, avec les maisons de chaque côté, le dos aux terres. Comme chez nous, souvent, le bûcher tenait le fond, avec une lucarne carrée dans le mur, par où on entendait bien ce qui se passait⁴³⁷.

Cette disposition des maisons qui sont « de dos » aux champs (et à Mathurin), la pénombre qui règne et la lucarne rappellent rigoureusement la mise en scène de la boutique (judas, pénombre, femme vue « en catimini »). Survient alors une reprise de cette action de Mathurin en train d'épier que nous avons déjà dans la description matricielle :

[j']écartai doucement les bûches avec ma baïonnette, et je regardai [par la lucarne]. Deux paysans, l'un jeune, l'autre vieux, étaient debout, tête nue, les mains liées, leur blouse bleue flottante; un jeune sous-lieutenant se tirait la moustache, assis à une table, près de la chandelle; et c'était un vieux sergent qui leur parlait. Deux autres hommes étaient devant le feu⁴³⁸.

La « blouse bleue flottante » des paysans rappelle le « gilet d'or » dans une « redingote verte » de la première description, les « toiles », « voiles », « sacs », « chemise de toile » et « corsage » de la deuxième. La chandelle rappelle celle de la première; le feu rappelle celui de la deuxième.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 203-204.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 203.

Encore plus surprenant est ce vaste ensemble paradigmatique annoncé dans la description initiale de la boutique : la lumière artificielle qui éclaire dans la pénombre de la nuit (la « chandelle » dans la boutique ombragée), la position des corps autour de la source de lumière, le geste de Mathurin qui épie par la lucarne (par le judas) et le fil/corde qui « lie » les objets/sujets (les pétards « ficelés », les pelotes de « ficelle » jaune, les mèches, les nœuds, le « filet » de fumée). La suite de la scène reprend d'autres parties de cette thématique :

L'idée me vint tout de suite. Je courus sans bruit à l'entrée du village; j'accrochai la lanterne dans un arbre et je tirai la planchette à coulisse. La lumière jaune brillait dans les branches : ça faisait un rond éclairé sur la neige, et tout autour elle était bleue. Puis, prenant la baïonnette, je lâchai un coup de fusil et je courus à perte d'haleine jusqu'à la maison. Ce fut un remue-ménage; des *Wer da? Was ist das? Sakrament! Schnell, heraus!* Un cliquetis d'armes. Une décharge sur ma lanterne. Par la lucarne, je vis que le sous-lieutenant et le sergent étaient dans la bagarre. Je ne fis qu'un bond à la porte, et je sautai dans la salle; un coup de tête breton dans l'estomac du premier soldat; un coup de baïonnette dans le ventre du second; tout de suite je coupai les cordes des deux paysans et je leur dis : « Pas une minute, courons! »⁴³⁹.

Étoffes déchirées/ouvertes (renvoi au gilet/redingote ouvert dans la boutique), ventre offert comme cible (renvoi au ventre luisant des harengs, aux « boyaux » des poissons de la boutique), la décharge des fusils (potentialisée dans les « pétards ficelés » et les « mèches à briquet » de la boutique) caractérisent cette scène fondamentale de l'histoire.

La scène est fondamentale en ce qu'elle explique le présent narratif de Mathurin. En effet, c'est cet événement qui révèle pourquoi il ne peut écrire son histoire lui-même : il épie sa femme qui écrit le récit que nous lisons « par-dessus son épaule ». C'est l'annonce

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 204.

métatextuelle de Mathurin qui « lit » à travers le judas, découverte que fait Mathurin de Jacquette par l'embrasure de sa porte, la lucarne au « dos » du « bûcher », l'acte héroïque de Mathurin qui lui fait perdre un bras, mais gagner sa femme. Car c'est un fait inusité touchant l'énonciation de ce récit, mais fort symbolique pour les fins de notre étude, et que l'on apprendra au début du récit, que l'histoire nous est racontée par Mathurin, mais c'est Jacquette, sa femme, qui est scripteur. Cela en fait un récit à deux mains : le couple est essentiel à l'existence de l'individu.

On a un rappel des thèmes de l'image matricielle proposée dans le tableau de l'intérieur de la boutique, cela fait l'effet d'une suite de métaphores filées avec une nuance significative qui est d'intérêt : le statisme (potentiel) des articles de la boutique contraste avec le dynamisme (kinésique/effectif) de la dernière scène. Ce qui est instauré, mais larvé dans la description de la boutique (paquets de millet, saucisses et morues qui « pendent », « mèches paquetées [*sic*] en nœuds » « pétards ficelés », etc.), atténué (« le vent [...] fait trembler un peu la flamme rouge de la lumière », « filet de fumée [...] lèche la poutre », les bords des « boîtes d'étain » reluisent) ou métaphorisé (les harengs « montrent leurs ventres », les mèches sont « comme des boyaux orangés de poissons») se dynamise et s'actualise dans l'action du champ de bataille, caractérisée par des verbes (« j'accrochai la lanterne », la lumière de la lanterne « brillait », elle « faisait un rond éclairé sur la neige » bordé de bleu, Mathurin donne des coups dans les ventres, Mathurin lâche un coup de fusil, il y a « décharge » sur la lanterne et « cliquetis d'armes », Mathurin coupe la corde qui lie les deux paysans, etc.). Aussi peut-on constater que, sur le plan syntaxique, la phrase elle-même contraste dans les deux passages. D'une sériation descriptive en forme de longue

phrase qui accumule les subordonnées, on passe à l'action par suite de phrases courtes et nominatives⁴⁴⁰. C'est comme si la potentialité de l'image descriptive se matérialisait en action, que ce qui se passait sur le plan des objets, passe plus loin sur le plan des personnages. Le descriptif matriciel, ici le tableau des articles de la boutique (la femme étant un point de repère parmi d'autres, par le biais de sa « coiffe »), porte en germe les éléments qui constitueront les actions.

3.3 Les trous et les routes

En ce qui a trait à la diégèse à venir, on arrive donc à mesurer l'importance symbolique que revêt le passage du « judas » qui permet le déploiement de ce tableau de l'intérieur de la boutique, au-delà de son simple « effet de réel » (*i.e.* une série d'objets d'une boutique). Mais il a de l'importance aussi sur le plan des passages uniquement descriptifs : tableaux et portraits, décors et personnages, y sont l'occasion de rappels et de renvois.

Les trous abondent dans le récit, constituant un élément descriptif qui revient de manière insistante dans les portraits et tableaux. La famille de Mathurin au complet se caractérise par les trous. Mathurin remarque que Jacquette a « deux fossettes dans son menton ». Milo « troue » ses culottes. La petite Marianne a des « petits yeux en trous de vrille ». Mathurin, lui, se fait « coup[er] », « taill[er] le bras » à cause des Prussiens, ce qui troue son corps.

⁴⁴⁰ Passage qui fait penser à bien des égards aux « Aventures de Walter Schnaffs » de Maupassant : mise-en-scène de l'espionnage, pérégrinisme du parler allemand, etc.

Le décor, lui aussi, est troué. On a déjà parlé du judas, de l'embrasure de la porte, de la huche et de la lucarne, des emplacements qui ponctuent les actions du récit et qui cadrent les formes des personnages. Il sera aussi question du « fossé » où se réfugient Mathurin et les deux rescapés qui rappelant d'ailleurs, sur le plan anagrammatique, les « fossettes » de Jacquette et aussi sa proximité physique avec la huche. On comprend l'importance du mot-légende de « trou » lorsqu'on lit dans la clausule cette phrase étonnante de Mathurin parce qu'elle fait équivaloir le « judas » et la boutique elle-même :

Maintenant, nous sommes heureux dans notre trou sur la côte, avec Milo et la petite Marianne, parmi la bonne odeur des épices et l'embrun qui fleure la mer; et si nous nous sentons contents, l'hiver, quand le vent d'ouest souffle au-dessus les roches sauvages d'Houat jusqu'aux fenêtres bourrelées de chez nous, – c'est bien vrai qu'il ne faut pas en avoir honte, comme tu dis, Jacquette; car nous avons peiné pour l'être⁴⁴¹.

On a là, dans le paragraphe de la clausule, le parallèle en condensé de la description de la boutique de l'incipit. Mais ici, la boutique devient « trou ». Deux remarques s'imposent sur cette image. Le vent annoncé dans le premier passage descriptif (« qui passe sous la porte ») qui faisait trembler la flamme rouge dans la boutique, revient ici, suivant la même trajectoire :

de la mer → vers la fenestration (rappel de la lucarne)

« fenêtres bourrelées » (rappel du tremblement de la flamme de la boutique dans le premier tableau et de la décharge sur la lanterne dans la scène de la dynamique)

Aussi ce passage traduit-il l'aboutissement d'un jeu (d'une série) de trous : la boutique, initialement habitat englobant le trou (du judas) et les habitants « troués », devient le

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 205.

« trou » en soi. Vu autrement, on peut dire sans se tromper que le récit raconte, sur le plan descriptif, le passage du trou qu'est le judas, qui donnait accès au contenu de la boutique, au trou qu'est la boutique, le contenant. Entre les deux (du petit au gros), il y a tout un dispositif de trous (âtres, huches, fenêtres, lucarnes, etc.) et d'objets dont les trous sont signalés (plancher avec « raies », toiles et voiles « déchirés », matelas « éventrés », murs « émiettés », sac « déchiré », « fossé », etc.), trous de l'habitat auxquels répondent constamment et avec insistance ceux des habitants au point où portraits et tableaux se confondent en qualificatifs, comme il en a été question dans les deux nouvelles étudiées précédemment.

Si on peut dire que le trou symbolise en général un refuge pour Mathurin, on peut dire en revanche que son anagramme « route » connote un danger, un contre-exemple de la vie bourgeoise que Mathurin veut préserver, surtout pour le fils Milo. Bien installé dans sa boutique, Mathurin prend pitié des « pauvres chemineaux [qui] battent la route à grands coups ». Mathurin craint aussi la vie des « pauvres trimardeurs de grand chemin ». C'est la « grand'route [qui mène] droit sur le bourg » occupé et dont il faut s'évader.

3.4 Les taches et les figures

La série de trous est redoublée d'une autre qui fonctionne selon le même mécanisme de va-et-vient entre portraits et tableaux : celle des taches. Ici encore, portraits et tableaux empruntent les mêmes qualificatifs. En effet, on peut affirmer que si les personnages portent des taches, ils deviennent à leur tour « taches » dans les tableaux.

Lorsque Mathurin part à la guerre, le sabotier de Gourin avec qui il voyage a une « figure⁴⁴² piquée de points ». Une phrase plus loin, on apprend que « [l]e plancher du fourgon [...] était gras de taches à force du jus de chiques ». La description se poursuit au paragraphe suivant avec les « champs à perte de vue, un peu couverts de brouillard, avec des pointes de chaume coupées ras et des mottes de terre gelées ». Arrivé aux habitations, Mathurin remarque que « le crépi des murs était émietté par les balles ». Dans ce décor « pointillé », Mathurin et les rescapés, dans la fuite, deviennent aussi « trois taches noires sur un tapis blanc [de neige] ».

Deux observations s'imposent à ce sujet. Ici, l'allure « tachée » du décor extérieur (champs de chaume, murs, neige) se confond à celle de l'intérieur (plancher aux « grandes raies brunes parmi les nœuds du sapin », le « tapis » métaphorisé du champ de neige, les taches sur la neige) au point où l'un ressemble à l'autre et semble l'extension de l'autre. Ce rapport de similitude – entretenu au point où les personnages deviennent tout entier des taches – est aussi redoublé par celui de l'inscription des taches sur les « figures » des personnages, comme s'ils formaient l'extension métonymique de l'habitat.

⁴⁴² Marianne aussi a « une mignonne figure bouffie ». Les sardiniers reviennent des « pays brûlés [...] avec la figure passée au jus de tabac ». Corollaire du mot « tache », employé également pour désigner les personnages et évoquant le dessin esquissé qu'ils forment, le mot « figure » revient, dans toutes les occurrences, avec l'acception de visage, ce qui n'est pas systématiquement le cas des autres récits de notre corpus, comme il en a été question au premier chapitre.

3.5 Le sommeil est d'or

L'équivalence créée entre les personnages et les taches est un des éléments qui permet de parler de leur « chosification » : la description les place métaphoriquement sur un pied d'égalité descriptif avec les objets. Un autre élément qui y contribue est la constante insistance sur leur perte de conscience ou leur immobilité, comme analogiquement sont contraints les paquets de millet, les saucisses et les poissons de « pend[re] du plafond » dans la boutique. La contrainte qui force à l'inaction est le sommeil. Il revient d'une manière récurrente dans le récit chez l'ensemble des personnages.

Le sommeil est figuré et littéral. Les deux petits de Mathurin « bâillent au soleil ». Mathurin se « couch[e] dans [s]on bahut, sur un bon matelas bourré de varech [quand il] regarde à la chandelle [s]a boutique ». Le matelas « bourré », plein, contraste avec les « matelas éventrés » des habitats saccagés dans le tableau liminaire. Éventrés, ils préfigurent la mort⁴⁴³ des Prussiens d'ailleurs par des coups dans le ventre. Mathurin déplore le fait que les « pauvres chemineaux [...] dorment au frais avec un oreiller de souliers ferrés⁴⁴⁴ ». « La journée finie », Mathurin se « couche dans [s]on bahut » encore. Il se « pelotonn[e] » avec sa femme « sous la courtepointe, par les nuits de rafale ». Marianne « ronronne tout doucement dans son berceau d'osier », les « yeux [...] fermés ». L'arrivée

⁴⁴³ La mort, vue comme sommeil éternel, est sans doute l'inaction la plus définitive possible des personnages.

⁴⁴⁴ L'image de l'« oreiller » de métal est notable. Elle permet de créer immédiatement un rapport d'équivalence entre les mots « dort » et « or » (dans son acception de métal). Ce dernier est ce que l'on identifiera comme étant le mot-maquette dans l'étude de « La Cité dormante ». Par ailleurs, on se rappellera comment, dans notre étude des « Portes de L'Opium », celle qui se présente dans le rêve éveillé du narrateur est une femme (« la fille de l'Opium ») dont l'allure spectaculaire est attribuable notamment à son aspect métallique.

des soldats « réveill[e] » Jacquette, ce qui suppose qu'elle sommeille. Les camarades soldats sont « couchés en rond devant la cheminée » le soir. Dans les maisons du bourg, « on ronflait » en général. Et, dans la clausule, l'on « couch[e] » Mathurin blessé.

Quand on en fait la somme, l'action la plus récurrente dans ce récit est celle de s'assoupir, ce qui fait ressortir de manière spectaculaire l'action minimaliste et ponctuelle de la dynamique⁴⁴⁵. Les personnages sont soit « au repos », soit plutôt inactifs. On sait que cette pause diégétique est précisément ce qui permet à la description de se déployer : portraits et tableaux prennent alors la relève et les personnages sont relégués à faire « partie du décor », pour ainsi dire. Or, dans cette description, la fonction poétique (ici l'homophonie) est sollicitée à plein régime. Par exemple, dans ce même deuxième paragraphe dont il était question plus haut, encadré d'une part par Mathurin qui se couche (pensant aux chemineaux qui « dorment au frais avec un oreiller de souliers ferrés ») et, d'autre part, par le couple qui se « pelotonn[e] sous la couverture », et où, nous l'avons vu, il est question du judas par où Mathurin voit les objets suspendus et fixes, apparaît précisément à cet endroit une surenchère d'homophones du mot « dort » et « d'or ». Les harengs ont un « ventre luisant comme un gilet d'or », les boyaux sont « orangés ». Les boîtes d'étain reluisent aux « ords ». Le tableau prend ensuite l'allure d'une liste d'objets à associer au mot « d'or ».

On dirait que la boutique est pleine d'or et d'argent; du millet d'or pâle au plafond, et des boudins d'or rouge, des harengs d'or jaune et d'or vert, des balais neufs avec des cheveux en paille d'or, des sucres d'orge en or transparent et des oranges d'or massif⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ C'était le cas de l'assassinat soudain dans « La Grande-Brière ».

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 199.

C'est comme si l'action de dormir non seulement était le signal démarcatif du moment descriptif (tableaux/portraits) – l'action se faisant rare, le descriptif peut alors se déployer – mais venait en plus teinter/contaminer la description elle-même (ou vice-versa), que l'un renvoie constamment à l'autre, par un effet de causalité qui ne trouve sa justification que dans la poétique : l'homophonie/allitération qui les rapproche. Le mot-maquette déjà dans l'action, « d'or » dans ce cas-ci, alimente ainsi la description.

Ici encore, comme dans « La Grande-Brière » de notre étude précédente, le « fil » traverse le texte entier et participe au jeu de renvois, des « pelotes de ficelle » au « filet de fumée » de la boutique, par exemple. Des personnages de Mathurin et Jaquette « pelotonnés sous la courtepointe » aux « culottes » trouées de Milon qui exigent « des aiguilles et du fil » de la tricoteuse qu'est Jaquette (qui répare des bas) et au « métier à filer le filin des filets » du langage figuré ailleurs dans le récit. Le noroît souffle dans « les files du télégraphe⁴⁴⁷ ». N'oublions pas que le texte porte en titre le nom du fils, « Pour Milo », le « fils » revenant aussi en leitmotiv. Il est sans doute permis d'y rattacher aussi l'usage fréquent de son anagramme « fusil », comme c'était le cas dans « La Grande-Brière » : « je prendrai l'autre fusil qui est caché sous la huche et j'en canarderais un ». Cet exemple semble d'ailleurs n'être qu'un cas dans une longue série de parentés thématiques et stylistiques entre ces deux récits⁴⁴⁸. Et, comme nous avons le voir plus loin, les récurrences homophoniques ne sont pas qu'un épiphénomène limité à ce conte.

⁴⁴⁷ Et le vent joue le rôle de rappel dans la clausule, nous l'avons vu, guidant le trajet de la narration.

⁴⁴⁸ La plus symbolique de ces reprises est sans doute celle du nom de la fileuse, Marianne.

En conclusion, les passages descriptifs sont appelés à rendre double et triple services dans la poétique de « Pour Milo ». Les items mentionnés dans les tableaux, par leurs qualificatifs (de trous, de fils, de taches, etc.), annoncent les actions dont l'événement et le sommeil sont les plus proéminents et symboliques dans cette nouvelle. La qualification du personnage, ou plutôt sa disqualification, en est affectée : d'abord item lui-même, mentionné comme une figure plongée dans l'obscurité d'un « trou » de boutique, il se découvre par le spectateur surtout à travers des objets qui lui ressemblent. Les tableaux et portraits vus à travers judas et embrasure de la porte sont l'occasion de rappeler que le récit schwobien privilégie la présentation liminaire « cadrée » du personnage. La poétique, par l'emploi de la métonymie et les jeux phonétiques au premier chef, joue pour beaucoup dans l'échafaudage du récit et, sur ce plan, « Pour Milo » fournit les éléments clés qui permettent de comprendre les rouages du descriptif schwobien.

4. « La Cité dormante » : De l'or qui dort

Notre étude de « La Cité dormante⁴⁴⁹ » part d'une anagramme de base découlant du lapsus du « Capitaine au pavillon noir » lui-même : le pays doré s'avère être plutôt une cité qui dort. Or, le décor personnifié (et ensommeillé) domine les personnages non seulement en tant qu'actant, mais comme trajet. Les portraits sont intimement liés au descriptif du tableau liminaire. Par ailleurs, la quête de la collectivité de ces personnages (qui seront nommés les Compagnons) et de leur capitaine est représentative de l'intrigue de la majorité des récits schwobiens de notre corpus. Au lieu de donner sur une transformation positive,

⁴⁴⁹ La nouvelle se retrouve entre les pages 327 et 331 des *Œuvres*, *op. cit.*

elle les condamne – à l’instar d’une topographie qui impose un trajet unique – à l’inaction. Soit la quête aboutit à un sommeil éternel (ce qui est le sort des compagnons) sous le signe de la « tyrannie du même », soit elle engendre la disparition pure et simple (du capitaine) dans le néant.

4.1 Du pays doré à la cité qui dort

Le titre pantonymique de lieu intrigue dans cette nouvelle du *Roi au masque d’or*. D’emblée, à la première lecture du titre, avant celle du récit au complet, c’est la personnification d’une ville qui y est annoncée. Nous apprendrons, par le biais de l’intrigue, que « dormant » forme une hypallage avec le substantif manquant des personnages qui s’y trouvent. Le titre renseigne alors sur deux grands paradigmes du récit. D’une part, la « Cité dormante » est un lieu urbain fortement personnifié, par des métaphores corporelles et gestuelles⁴⁵⁰, en être ensommeillé :

Pas un bruit vital ne s’élevait du cœur de cette ville immense.

[L]es grandes portes abandonnées bâillaient sur notre route; les fenêtres étaient comme des yeux fermés; les tourelles de guetteurs sur les toits s’allongeaient indolemment vers le ciel. L’air semblait avoir un poids de chose corporelle.

D’autre part, par influence métonymique, la cité rend « dormant » ceux qui y sont, comme le narrateur le rappelle tout le long du récit :

Et la somnolence de cette cité dormante mit dans nos membres une profonde lassitude.

⁴⁵⁰ C’est ici un paradoxe typiquement schwobien : la ville personnifiée prend vie, mais ses gestes sont des anti-gestes qui dénotent son immobilisme.

[L]e silence [...] s'emparait de nous [...]

[M]algré le sommeil et l'affreuse lassitude qui me gagnent [...].

C'est par la cité dormante que les Compagnons s'endorment⁴⁵¹. C'est elle qui provoque la « lassitude ». Elle est donc agente principale du « faire » en imposant son empire sur tous.

Pourtant, le champ sémantique du mot « dormant » est, dès l'incipit, problématisé davantage puisque son usage ne se limite pas qu'à recouper l'habitat et les habitants. Dans son acception maritime, lexicque dont le texte fait usage, le qualificatif désigne par hypallage ce qui, sur un bateau, n'est agité par aucun courant : « manœuvres dormantes : qui ne sont jamais dérangées [par le mouvement]⁴⁵² ». En effet, ce sens est motivé dans l'intrigue par le fait que le navire des flibustiers a subi des dommages qui l'empêchent d'être orienté et situé comme l'équipage l'entend : « [L]es boussoles avaient été rompues dans la dernière tempête, nous ne savions plus notre route ni la terre qui s'allongeait devant nous. » La métaphore paradoxale du navire-dormant en tant qu'île-en-mouvement est d'ailleurs explicitée plus loin par la manière de qualifier la dérive de l'équipage et du navire :

[I]ls étaient semblables à une colonie d'animaux malfaisants et disparates, habitant une petite île flottante, habitués les uns aux autres, sans conscience, avec un instinct total guidé par les yeux d'un seul [...]⁴⁵³.

⁴⁵¹ Les effets de la cité endormante apparaît clairement plus loin dans le récit alors qu'on voit que les habitants-citoyens y sont déjà endormis, du moins métaphoriquement : « Or, toutes ces figures étaient immobiles ».

⁴⁵² La définition est tirée du *Petit Robert* (2010). On pourra dresser un parallèle avec son synonyme, les « œuvres mortes », expression évocatrice du lexicque marin.

⁴⁵³ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 328.

Le texte crée ainsi l'équivalence entre l'insularité du navire en dérive, la perte de conscience des pirates et les caractéristiques définitoires de la « Cité dormante » à venir dans le récit. On insiste sur leur inconscience et leur état léthargique tout le long de l'incipit : on dira d'eux qu'« [i]ls agissaient toujours et ne pensaient plus ». Figurés déjà comme « île flottante » non-navigables et désorientés, le navire et son équipage en dérive préfigurent, d'une manière presque transparente, la caractéristique « dormante » de l'île décrite en détail plus tard. En effet, comment les marins peuvent-ils s'orienter s'ils sont « sans conscience »? Les « yeux » du seul personnage qui semble en mesure de mener la barque, le capitaine, sont des moins fiables, apprendra-t-on à la fin de cette tragique histoire.

L'adjectif « dormant » porte alors avec lui le sens plus large de « ce qui ne bouge pas ». C'est l'annonce de l'île elle-même où se destine le navire et de sa « nature inanimée [qui] avait perdu la vie mouvante de la mer », île dont les éléments normalement inanimés seront donnés d'abord, paradoxalement, à partir d'un vocabulaire que l'on associerait davantage à un être animé⁴⁵⁴ et qui sont placés sur le même plan que les plantes et insectes :

Là s'ouvrait un couloir rocheux, dont les murs verticaux semblaient se rejoindre dans l'air.

Et les ruisselets d'eau marine qui filtraient dans le sable se desséchaient si vite que la plage entière crépitait avec le sol du couloir.

Ce boyau de roc débouchait dans une campagne plate et stérile, mamelonnée à l'horizon. Quelques bouquets de plantes grises croissaient au versant de la falaise; des bêtes minuscules, brunes, rondes ou longues, avec de minces ailes frémissantes de gaze, ou de hautes pattes articulées,

⁴⁵⁴ En plus des verbes associés au mouvement et aux métaphores du corps mentionnés plus haut, on peut compter du nombre les verbes pronominaux et l'hypotypose qui dynamisent le tableau au plus haut point.

bourdonnaient autour des feuilles velues ou faisaient frissonner la terre en certains points⁴⁵⁵.

Le mouvement rappelle l'agitation constante des Compagnons. Par contraste, au-delà de la falaise, à l'approche de la Cité dormante, c'est la fixité et le mouvement contraignant qui dominant, à l'image du navire de l'incipit déjà « figé » dans sa qualité d' « île flottante » (désorientée, perdue, ancrée) et de son équipage de « colonie d'animaux malfaisants et disparates » :

La nature inanimée avait perdu la vie mouvante de la mer et le crépitement du sable; l'air du large était arrêté par la barrière de la falaise; les plantes semblaient fixes comme le roc, et les bêtes brunes rampantes ou ailées, se tenaient dans une bande étroite hors de laquelle il n'y avait plus de mouvement⁴⁵⁶.

Ce passage de la mouvance à l'immobilité annonce la transition entre la vie mouvementée des Compagnons et le sommeil qui les attend dans la Cité.

Plus inattendu encore est ce rapport homophonique qu'on ne peut ignorer lorsque le Capitaine au pavillon noir confond cette île avec le « Pays Doré⁴⁵⁷ », passage clé où s'amorce la motivation des flibustiers d'avancer dans cette nouvelle contrée :

Mais il pensa que cette côte inconnue était la rive du Pays Doré, il dit à ses compagnons des paroles émues qui leur mirent des désirs variés au cœur⁴⁵⁸.

Agent du « faire » comme l'est la Cité dormante, le « doré » est associé à l'action (l'éventuelle inaction du sommeil) par le fait qu'il est prétexte à la quête.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 328-239.

⁴⁵⁷ L'idée convoquée par le nom est celle de l'Eldorado mythique.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 329.

En fait, cette confusion homophonique entre « dort » et « d'or », sur le plan poétique, n'est pas isolée et constitue même un mot-maquette⁴⁵⁹ qui participe d'un jeu d'allitérations et d'anagrammes récurrent dans le récit dès son incipit et présent à des emplacements les plus surprenants. L'île sera constituée d'« un rempart de sable d'or étincelant », « [l]e Capitaine pens[e] que cette terre aurifère [est] plus riche au-delà des levées du sable ». Il s'avère que la Cité est effectivement « dormante ». Il y a de nombreux exemples de reprises anagrammatiques. En voici quelques-uns, par ordre chronologique, dans une série qui n'est pourtant pas exhaustive :

a) Passage en exergue

« Sable d'or d'un désert jusqu'alors inexploré »

b) Deuxième phrase de l'incipit

« Le Capitaine au pavillon noir ordonna d'aborder » [« noir » = « ni or » ? annonce de son échec, absence de l'or]

c) Suite du texte

Le texte insiste sur le fait que les Compagnons vivent dans « l'horreur » et « l'horreur du silence » (2 occurrences cette expression)

Ils sont affectés dans leurs « paroles » (qui sont d'or pour les Compagnons!) ;

« les horreurs de la vie passée, tumultueuse, s'élevaient en nous »

« Couloir rocheux » → « boyau de roc » → « le contrefort des murailles »

« La cité n'était pas morte. »

« des porteurs esclaves agenouillés »

Les citoyens de la Cité ont « la face colorée »

Les « peuples morts »

« les grandes portes abandonnées bâillaient sur notre route »

⁴⁵⁹ L'importance du mot « or » apparaît clairement dans la nouvelle en titre du *Roi au masque d'or*, bien sûr. Pourtant, comme notre étude de « Sur Milo » (du recueil *Cœur double*) en a fait la démonstration, la poétique schwobienne se sert du mot comme leitmotiv lorsqu'elle crée des rapports entre « d'or » et « dort », par exemple.

Dans la Cité, « L'air semblait avoir un poids de chose corporelle »
 Le Capitaine s'élance « hors de la cité dormante »
 Des « bêtes varicolores »
 Le sable est « doré »

Le mot « or » est répété dans un nombre significatif de syntagmes, soit tel quel, soit en forme d'allitération. Contribuant à la polysémie déjà riche du mot-maquette, le marqueur de relation « Or » est employé comme anaphore. « Or » vient se loger en début de paragraphe (à deux reprises) et de phrase (une fois) dans les séquences narratives les plus stratégiques du récit :

- a) d'abord, quand le Capitaine « pouss[e] plus loin l'aventure » et met les « désirs variés au cœur »;
- b) ensuite, lorsque le récit révèle que personne ne bouge dans la cité;
- c) enfin, au moment où les marins se font assujettir « par des liens invisibles » : le silence règne, ce qui cause le délire des Compagnons.

L'utilisation fréquente du marqueur « or » nous rappelle, en outre, que l'énonciateur/scripteur est le Capitaine lui-même. Elle est l'indice scriptural qu'il est obsédé par l'or, qu'il est aveuglément convaincu qu'il se dirige vers l'or.

À partir de ce procédé de mot-maquette, d'autres combinaisons phonétiques sont exploitées⁴⁶⁰. À titre d'exemple, les séries de sons en [k] et en [ku], et le mot « couleur » (c'est ce qui tient lieu d'identité chez les compagnons) reviennent en leitmotiv. Par

⁴⁶⁰ Notamment, et même si on ne s'y attardera pas davantage ici, notons que le couple « fou »/« foule », exploité dans « Les Portes de l'Opium » est réactivé dans « La Cité dormante ».

exemple, le son [k] est repris en allitération en parlant de la « plage entière [qui] crépissait avec le sol du couloir ». Les suites peuvent ressembler à ce qui suit⁴⁶¹ :

les lieux : côte → constellations → les canots vers une crique → plantes grasses croissaient → Couloir rocheux → boyau de roc → cœur de la ville → les rangées de briques scintillantes s'entrecroisaient → l'air semblait avoir un poids de chose corporelle → des bêtes varicolores emprisonnées dans un bloc de cristal

les personnages et les actions : les personnages de couleurs → les gestes en commun → des meurtres collectifs → colonie d'animaux malfaisants [...] sans conscience → navire ne contenait pas de silence, mais un prodigieux bruissement continu → Capitaine et ses compagnons → Compagnons aux couleurs → souffrant du calme → un cri s'éleva des lèvres [...] un cri brusque et qui mourut soudain, commе étranglé dans l'air, parce que dans ce pays où le silence paraissait augmenter, il n'y avait plus d'écho → crieuses de salaison → citoyens colorés

On appréciera d'abord la quantité de syntagmes qui jouent avec l'allitération. Par la suite, on remarquera que l'intrigue elle-même se découvre à partir de mots dans la liste, que cela se fasse à partir des substantifs ou de leurs qualificatifs. On a là :

a) les lieux des grands déplacements des Compagnons :

la « côte » → le « couloir » → le « cœur de la ville »

b) les trois grands actants :

le « Capitaine » → les « Compagnons » → les « Compagnons aux couleurs »/ « citoyens colorés »

c) les grandes actions :

« les gestes en commun » → « des meurtres collectifs » → « le bruissement continu » → le « calme » → le « cri ».

Quand ce ne sont pas les leitmotive, ce sont les phonèmes qui assurent les liens de ressemblance de mots en mots, de syntagmes en syntagmes, de séquences en séquences.

⁴⁶¹ Cette série ne se prétend pas exhaustive.

4.2 Le sommeil, c'est mourir au mouvement

Les jeux sémantiques et phonétiques provoqués par le titre, loin d'être de simples tours poétiques, sont fondamentaux car ils font ressortir les éléments déterminants de l'action. L'enjeu diégétique tourne très précisément autour de la confusion engendrée par les deux destinations : soit la cité d'or, soit la cité qui endort. Le qualificatif « dormant » renvoie effectivement à ce qui sera l'action (ou l'inaction!) déterminante des personnages dans le récit, mais aussi au navire et à l'île, car cette dernière est figée dans l'immobilité et dans l'absence de bruit. C'est là son trait descriptif dominant avant même la description de la Cité dormante :

La nature inanimée avait perdu la vie mouvante de la mer et le crépitement du sable; l'air du large était arrêté par la barrière des falaises; les plantes semblaient fixes comme le roc, et les bêtes brunes rampantes ou ailées, se tenaient dans une bande étroite hors de laquelle il n'y avait plus de mouvement.

[...] Un cri s'éleva des lèvres déjà sèches des Compagnons de la Mer; un cri brusque, et qui mourut soudain, comme étranglé dans l'air, parce que dans ce pays où le silence paraissait augmenter, il n'y avait plus d'écho⁴⁶².

On parlera d'une campagne « plate et stérile », « calme ». Quant à la Cité elle-même, « au-delà des levées de sable », le leitmotiv qui la suit est celui de son immobilisme :

Pas un bruit vital ne s'élevait du cœur de cette ville immense. Nos pas sonnaient tandis que nous passions sur les dalles de marbre, et le son s'éteignait.

Or toutes ces figures étaient immobiles, comme dans la galerie d'un statuaire qui pétrit des statues de cire : leur mouvement était le geste intense de la vie, brusquement arrêtée; ils se distinguaient seulement des vivants par cette immobilité et par la couleur.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 328-329.

[C]eux dont le visage autrefois était sombre présentaient maintenant une figure fixe d'ébène [...]

[L]es tourelles de guetteurs sur les toits s'allongeaient indolemment vers le ciel.

[L]es mouches immobiles et suspendues, paraissaient des bêtes varicolores emprisonnées dans un bloc de cristal.

[N]ous fûmes assujettis en quelques instants par des liens invincibles.

Et parmi les peuples aux quatre couleurs qui nous regardaient fixement, immobiles [...]

Partir à la découverte du Pays Doré, de la cité dormante, c'est se condamner, non pas à mourir, car « [l]a cité n'était pas morte », mais à mourir au mouvement⁴⁶³ : la quête vers l'or, c'est l'inconsciente quête vers l'immobilité⁴⁶⁴. Tout, dès le titre, dès les premières descriptions, prépare à l'immobilité qui sera la cause de la tragédie, une tragédie en forme paradoxale de « retour vers sa couleur », « retour vers son passé », « retour aux sources » et « retour à la patrie » des membres de l'équipage. Le court passage préfaciel suggère fortement que la fuite du Capitaine se solde en échec : le récit « retrouvé », celui que nous lisons, témoigne tragiquement de la disparition du Capitaine. Lui qui visait « l'Océan vert qui s'agite éternellement et secoue son écume » se retrouve vraisemblablement dans le « sable d'or » non pas de l'île, mais d'un « désert jusqu'alors inexploré ». Il disparaît dans un « no-man's land ». C'est la fin typique du personnage schwobien, se retrouvant à la fin du récit dans un « non-lieu » à l'image de sa quête « vidée » et souvent vide. Aussi, ce « trouble » à « la vue de la falaise obscure » annonce-t-il, dès l'incipit, la tragédie à venir

⁴⁶³ Il faudrait peut-être parler, plus précisément, de la mort à la vie mouvante, puisque vie et mouvement semblent entrer en relation de synonymie dans le récit.

⁴⁶⁴ Voilà peut-être la non-quête par excellence.

directement attribuable à l'« enchantement » îlien. Le Tableau 11 en annexe dresse un schéma narratif qui détaille des séries d'états initiaux et finaux possibles. Il apparaît clair que le territoire mis en place dans les tableaux, et les déplacements qu'il suppose, permet de structurer le schéma narratif d'une manière particulièrement harmonieuse, et ce, peu importe les états initiaux et finaux. Le schéma proposé révèle également à quel point le récit lie rigoureusement l'identité du collectif au mouvement. Toute la démarche de l'équipage se fait rigoureusement en bloc :

[I]ls n'étaient liés que par une passion semblable et des meurtres collectifs.

[I]ls s'étaient unis dans l'action [...]

Ils agissaient toujours et ne pensaient plus.

Sans doute le silence leur eût été funeste.

Mais c'est le Capitaine, le narrateur lui-même, qui en a conscience, appelé comme il est à devenir progressivement sujet indépendant :

Le Capitaine au pavillon noir savait tout cela, et le comprenait seul; il ne vivait lui-même que dans l'agitation, et son horreur du silence était telle que pendant les minutes paisibles de la nuit, il tirait par sa longue robe son compagnon de hamac, afin d'entendre le son inarticulé d'une voix humaine.

Or, et c'est autour de cette question que tourne le récit, dormir équivaut à ne plus jamais se mouvoir, à retrouver son passé et à y rester. Cette inaction a donc des implications fondamentalement identitaires. Retrouver son double immobile (symbole de son passé), et c'est ce qui se passe dans la Cité où chacun retrouve son identité (sa patrie), signifie se condamner à être contaminé par l'immobilité et le « calme » de son double, qui inspiraient tant « d'horreurs de la vie passée, tumultueuse ». C'est retrouver son soi mais, du coup,

c'est se perdre à la vie mouvante et présente. Les ensembles dichotomiques, qui contrastent toujours « équipage » et « cité », peuvent être représentés de façon schématique de la façon suivante :

Tableau 12

Les couples dichotomiques de l'équipage et de la cité

Équipage	Cité
Bruit	Silence (« funeste »)/absence d'écho
Présent	Passé
S'éveiller/s'agiter	Dormir
Inconscience	Conscience
Tumulte	Calme
Inactivité/immobilité	Mouvement/agitation
Vivre	Mourir
Collectivité	Dualité (chacun retrouve son double de la patrie)
Différence (ils sont « [d]isparat[es] entre eux »)	Ressemblance (<i>i.e.</i> les Compagnons retrouvent leur double identique)

Il est clair dans cet ensemble dichotomique que la Cité joue le rôle d'inverser les valeurs initiales en leurs opposées. Elle a nettement l'ascendant en tant que sujet-agissant.

4.3 La narration télescopique, les déplacements téléguidés et les contraintes territoriales

Nous l'avons vu, l'enchantement de l'île semble attribuable au fait qu'elle, au contraire de ses habitants, agit. Déjà personnifiée, déjà organique (avec son « boyau de roc », sa surface « mamelonnée »), l'île est aussi un guide⁴⁶⁵. En cela, le descriptif du lieu

⁴⁶⁵ Il faudrait ajouter qu'elle est un guide, mais avec le mandat d'un bourreau.

transcende même la figure de l'hypotypose⁴⁶⁶ pour faire accéder le décor au rôle d'un « sujet » non seulement agissant, mais dominateur. C'est un décor où les personnages sont relégués au statut d'objets, encaissant et subissant la topographie de l'île : les Compagnons mènent faussement une quête puisqu'ils n'ont d'autre choix valable *que de* suivre le décor. La topographie néantise leur avance, rappelant à tout moment l'inutilité d'essayer d'avancer ou de reculer⁴⁶⁷ : « le sol fuyait sous nos pas », se rappelle le Capitaine⁴⁶⁸. Le territoire force à un trajet unique, instaure le guet-apens. À l'arrivée, l'île « s'allongeait devant [eux] », dressant une ligne de fuite. Plus loin, l'encaissement de l'île force les Compagnons à être dirigés, malgré eux. Ils ne peuvent, s'ils veulent avancer vers l'intérieur de l'île, qu'emprunter la « crique taillée dans la falaise » qui donne sur « un couloir rocheux, dont les murs verticaux semblaient se rejoindre dans l'air, tant ils étaient hauts ». Après ce « boyau de roc » surgit « une campagne plate et stérile ». Les falaises forment une « barrière » à franchir. La Cité elle-même forme une barrière avec ses accès limités : « [L]e rempart de sable était le contrefort des murailles d'une cité, où de gigantesques escaliers descendaient de la route de garde ». Sur le plan du chemin lui-même, la surface force à avancer : « le sol fuyait sous [leurs] pas ». L'ensemble de leur trajet est à l'image de « la planche étroite des flibustiers », « au-dessus de l'abîme » mentionnée par le narrateur au premier paragraphe lorsqu'il revient sur le passé de certains compagnons : image classique de la mise à mort par les pirates. Ou, mieux encore, il est à l'image du « livre oblong à

⁴⁶⁶ À tel point qu'on dirait que les éléments du décor sèment des embûches au fur et à mesure du déplacement des Compagnons : « Là s'ouvrait un couloir rocheux », « le sol fuyait sous nos pas ». Autrement dit, les obstacles surviennent dans le temps de la diégèse.

⁴⁶⁷ Une topographie similaire, une plage au sable mouvant, est mise en place dans « Le Pavillon sur la lande » de Stevenson (Voir *Intégrale des nouvelles I*, op. cit., p. 215-276).

⁴⁶⁸ Lui qui fuira jusqu'à son anéantissement dans les sables du désert...

couverture de bois » où sont « grossièrement gravés deux fémurs surmontés d'un crâne ». Les qualificatifs forment une mise en abyme de la topographie, en plus d'être des plus métatextuelles, et même autotéliques : c'est le support du texte que nous lisons qui est « oblong » et « gravé », celui de la plume du Capitaine ! La gravure de la tête de mort et les très nombreux « feuillets [...] blancs » sont autant de symboles d'un cul-de-sac existentiel pour le Capitaine. À bien des égards, on peut dire que le décor dicte la tournure des événements. C'est typique du territoire schwobien, la ligne directrice des personnages est d'abord et avant tout tracée par une topographie et ne permet aucun écart : c'est le destin qui y parle.

Le parcours du Capitaine lui-même est symptomatique du sort de l'individu dans l'univers schwobien qui met tant de pression à le voir plutôt fondre dans la foule comme figure. Le Capitaine est « sans patrie ». Avec sa couleur⁴⁶⁹ identitaire, le noir, il n'a aucun double à rejoindre dans sa quête : plus il passe proche de s'affranchir de la collectivité plus il risque de mourir aussitôt en action ou de disparaître. Là-dessus, on peut dire que les options limitées du Capitaine semblent confirmées par la topographie qui le dérobe de toute possibilité de « patrie ». Ses capacités de profiter du lieu ouvert de l'océan sont ruinées par la dérive de son vaisseau. C'est le territoire qui le guide, rendant dérisoire son titre de Capitaine. Alors qu'il est censé mener les autres, c'est bien plutôt lui qui est mené par des territoires encaissés (crique, couloir, boyau, campagne stérile), des territoires inhospitaliers (campagne stérile), des lieux barricadés et fermés (remparts, Cité). Plus précisément il

⁴⁶⁹ En fait, paradoxalement, elle est plutôt absence de couleur. La logique est maintenue : pas de couleur, pas de patrie.

passe de l' « Océan », de la « vue de la falaise obscure » à la « crique taillée dans la falaise ». Du « couloir rocheux », il accède au « boyau de roc » qui « débouch[e] dans une campagne plate et stérile, mamelonnée à l'horizon ». En atteignant « l'extrémité de la plaine », il aboutit à « un rempart de sable d'or ». Une fois l'obstacle surmonté, c'est la Cité figée dans le temps qu'il rencontre, avec ses bâtisses, ses objets, ses habitants. Le capitaine est pris dans cette particularisation progressive du décor⁴⁷⁰ : plus il avance dans le territoire, plus il s'approche du monde de l'individu et de l'individuel. Mais, comme un effet direct de cette particularisation, l'individu en devenir n'a plus vraiment d'option. À l'image du lieu fermé par les remparts, il est pris physiquement. Soit il est paralysé dans son agir, soit, pire (et c'est le sort du capitaine qui n'y trouve pas son double), il doit fuir et mourir : sa fin tragique est ce que laisse entendre par ellipse la « découverte » du livre oblong dans un désert, telle qu'annoncée en exergue du récit.

L'onomastique et le descriptif des portraits soulignent bien comment l'identité des personnages est entièrement liée à un lieu d'appartenance. Le Capitaine a un pavillon noir, c'est celui d'aucun pays. Il est donc, au contraire des « Compagnons de la Mer » qui sont « de tous les pays, de toutes les couleurs, de toutes les langues », sans patrie : « Mais moi, le Capitaine au pavillon noir, qui n'ai pas de patrie, ni de souvenirs qui puissent me faire souffrir le silence tandis que ma pensée veille [...] ». C'est précisément sur ce rapport entre l'absence de patrie et le silence « terrifiant » que se termine la clausule (et s'amorce l'exergue) comme si le sujet en tant qu'individu (nouveau « je » qui arrive en coup de

⁴⁷⁰ Elle suit le même type de progression que celle des pronoms : du pluriel (nous, ils, on) au singulier (je, il). Un effet analogue de particularisation est généré. Nous allons aborder ce procédé plus loin.

théâtre) disparaît dans le néant de son « pavillon noir », sa seule patrie : en effet, le document retrouvé, le « livre oblong à couverture de bois [dont] la plupart des feuillets étaient blancs », texte-support fictif du récit que nous lisons, se retrouve dans le « sable d'or d'un désert jusqu'alors inexploré ».

Comme tous les autres personnages, le « Capitaine au pavillon noir », connu aussi sous le nom du « Capitaine sans patrie », est sans véritable nom propre⁴⁷¹, sauf celui de son titre. Or, c'est un nom métonymique car le titre n'est qu'un aspect de son être : il n'est connu que par son rang (il est plus haut gradé que les Compagnons) et son « métier » (il dirige un navire). Il n'est *que* le capitaine des autres, alias sans nom. Aussi porte-t-il dans l'un de ses alias le symbole, non pas d'un pays, mais de ce « non-lieu » – nulle part et partout à la fois – qu'est la « patrie » des pirates⁴⁷² (*i.e.* les Compagnons). L'autre alias est formé à partir de l'hypallage (métonymie) de son navire en déroute, puisque c'est le navire qui porte (ou devrait porter, en principe) le pavillon. Le « pavillon » désigne à la fois le drapeau (l'étoffe), mais aussi, en tenant compte des deux acceptions du mot, l'habitat. C'est l'idée de l'« abîme » qui est ici inscrit à même le nom que le Capitaine emploie en leitmotiv litanique pour se désigner. Quant à la noirceur, ce n'est pas sans rappeler que tous les autres ont une couleur, eux. Sa non-appartenance à une patrie ne lui permet même pas de retrouver son passé (quitte à y rester figé comme les Compagnons). Car, dans la Cité, la

⁴⁷¹ Le récit, encore une fois, fait bénéficier au décor une « plénitude » descriptive dans ses détails qui contraste avec les portraits plutôt sommaires et « lacunaires ». La longueur de texte pour chacun est l'indice le plus visible à ce titre.

⁴⁷² « Patrie » forme l'anagramme parfait de « pirate » mot qui n'est cependant pas employé dans le texte. Voilà une ellipse énigmatique mais révélatrice du descriptif : « pirate » est pourtant très clairement le nom évoqué par la périphrase du « pavillon noir » et l'euphémisme des « Compagnons ».

patrie et la couleur régissent entièrement l'identité. Réduit à sa plus simple expression, on pourrait dire que sans compagnons, sans l'agir du flibustier, sans patrie, le Capitaine n'est rien, il est dans le noir. Il perd son rôle, son métier, son identité, sa place. Son nom est l'annonce poétique de son destin diégétique.

Le jeu de pronoms et des déictiques est éloquent à ce titre. Le « nous » domine dans le premier paragraphe. Ensuite il disparaît pour faire place aux troisièmes personnes : « ils » pour les Compagnons (nom toujours donné au pluriel d'ailleurs) et « il » pour le Capitaine, créant une distanciation entre eux, mais aussi entre le narrateur imaginé par le lecteur (s'agit-il simplement d'un témoin? d'un des Compagnons?) et l'équipage. Le « nous » ne reviendra qu'au dixième paragraphe désignant alors les Compagnons et le Capitaine quoiqu'ils se feront toujours désigner par les « ils » et le « il » aussi. À partir du seizième paragraphe, ce qui coïncide avec le calme qui gagne l'équipée, le « nous » est employé d'une manière particulièrement intense (seize occurrences en trois paragraphes) et d'une manière parfois étrange lorsque les déictiques ne semblent plus compatibles (ex. « le silence qui s'emparait de nous rendit les Compagnons de la Mer délirants ») jusqu'au dix-neuvième où le « moi » apparaît d'une manière surprenante, nous révélant que le Capitaine est aussi le conteur. Cela est entièrement conséquent dans une intrigue qui joue le jeu du « qui est qui? ». Les pronoms brouillent les pistes constamment. La clausule avec son « je » permet de comprendre l'exergue : nous lisons le journal de bord que le Capitaine rédige avant de disparaître. L'intrigue fait qu'il s'aliène à ses compagnons; les pronoms sont le visage tangible de cette aliénation.

Dans l'univers proposé de « La Cité dormante », l'homme tient un rôle de figurant qui est à l'image des statues de cire de la Cité. Les deux sont donnés en groupe comme des « figures » : « Or, toutes ces figures étaient immobiles, comme dans la galerie d'un statuaire qui pétrit des statues de cire [...] ». Certains ont « une figure fixe d'ébène ». Ils ont chacun leur couleur, mais n'en sont pas moins « figés » dans un ensemble décoratif ou une palette, si l'on veut. Désigné à la troisième personne du pluriel pendant une bonne partie du récit, l'équipage aussi fonctionne en unité, en collectif, en « foule⁴⁷³ » : « Ils étaient dans leur propre foule tout le jour et toute la nuit. » Voilà qui résume bien l'intrigue de « La Cité dormante ». À la fin de leur périple, on voit l'ensemble des Compagnons devenant « délirants ». Mais n'est-ce là que le symptôme de leur manque d'indépendance ? Perdant leur nom propre de « Compagnons », ils ne seront que des « ceux », ne parvenant pas, en dépit du fait qu'ils retrouvent chacun leur patrie respective, à se distancier de ce pronom au pluriel. Leur agir, serait-il « disparate », est affaire de groupe et d'interdépendance. C'est comme si le Capitaine (le scripteur/narrateur/sujet-descripteur) ne parvenait jamais à parler d'eux en tant qu'individus.

C'est ainsi qu'on peut lire ce récit comme bien d'autres récits schwobiens de notre corpus : celui qui raconte le devenir (redevenir) de l'individu dans cet équipage qui n'a toujours fonctionné qu'en collectivité. Mais la route vers son indépendance et son autonomie se solde par sa disparition immédiate, preuve de sa disqualification en tant que personnage « indépendant », « plein ». D'ailleurs le Capitaine est une « coquille vide » de

⁴⁷³ D'ailleurs, il y a reprise de la transition « fou » → « foule » des « Portes de l'Opium » dont il a été question plus haut.

souvenirs, nous dit-il. Que l'équipage qui forme collectivité se disperse, la résultante est malgré tout une collectivité (« ceux ») de couples identiques. Là encore, ils restent piégés, dépendant de l'autre pour exister.

Récit paradoxal et typiquement schwobien, il s'annonce comme étant initiatique, car il reprend en concentré le canevas événementiel de la robinsonnade : *i.e.* une succession quasi obligée (car causale) d'épreuves qui passent par la rupture sociale/familiale, le voyage, le naufrage, la découverte d'une île, la solitude, la rencontre de l'Autre et ainsi de suite⁴⁷⁴. Il en effectue pourtant des variantes particulières qui jurent avec la portée initiatique : la cassure que fait l'individu face à la collectivité (sociale, familiale, etc.) et qui devrait justifier son voyage (sa quête) est plutôt ici l'aboutissement (la finalité) de la quête, coïncidant sur le plan temporel avec ce qui devrait être (toujours selon le canevas générique), au contraire, l'affranchissement (le départ) de l'île. Et au lieu de parler de renaissance sur l'île⁴⁷⁵ engendrée par une prise de conscience chez le héros-sujet qui se retrouve seul, confronté à lui-même, on parle plutôt ici de retrouvailles sous le signe du même (pour les Compagnons) et de néantisation (pour le Capitaine). Au gain absolu de pouvoir de Robinson répond ici une perte pour les sujets (de mobilité, d'autonomie, de paroles, d'existence, etc.). En fait, la nouvelle raconte la perte initiatique pour ainsi dire : le collectif se désagrège, mais c'est au prix de la mort de chacun (mort dans l'œuf, figé dans

⁴⁷⁴ La conformité avec le canevas événementiel de *Robinson Crusoé*, en tant qu'élément intertextuel fondamental de la robinsonnade, est un propos central du mémoire de maîtrise de l'auteur : *Relire pour réécrire L'île du docteur Moreau* (2006).

⁴⁷⁵ Par le biais de la réinvention du sujet-héros, étape supposant le gain de l'individu, son accession au monde adulte, par reconnaissance de sa différence avec l'Autre (voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, coll. « Tel », Paris, Gallimard).

le passé, personnages en couple toujours sous la « tyrannie du même »). La rencontre de l'Autre et la découverte d'une nouvelle patrie ne donnent pas lieu, comme pour Robinson Crusoé, à l'appropriation de l'espace (possession de l'île), à l'accession au pouvoir (maître de ses « sujets », Vendredi au premier chef), à l'avoir (gain financier/or), à un futur « prometteur » (pour d'autres récits), mais plutôt à une réduction de l'espace (une seule patrie des « quatre couleurs » pour chaque collectif au lieu de « toutes »), à une déroute, une régression (retour vers un passé stérile, infériorisation, perte de pouvoir) et à la finitude (non seulement de la quête, souvent déjà « fausse », mais du récit lui-même, de son écriture dans le journal laissé dans le désert par le Capitaine). Le récit propose une relecture condensée de *Robinson Crusoé*, mais qui se fait sous le signe constant du négatif pour les « sujets ».

En somme, la cité est dormante, certes, mais elle est surtout endormante. L'île est la cause et le principe agissant du sommeil, responsable du « faire » des Compagnons et de la fuite « terrifiée » du Capitaine (et de sa disparition éventuelle). Mais puisqu'elle donne lieu à la cité, elle est, paradoxalement, agente d'un « faire » jouant directement contre le dernier vouloir du personnage cherchant à fuir ce décor. Elle joue contre le « mouvement » si identitaire de la bande, et en particulier de leur Capitaine. « La Cité dormante » présente alors cette image clausulaire, signature du récit schwobien, d'un personnage inaccompli, partiel, fragmenté, incomplet, sans nom, sans patrie, sans trajet, sans objet, qui est en situation de perte⁴⁷⁶ ou de tétanisation⁴⁷⁷. Sa quête ne s'accomplit jamais pleinement, et

⁴⁷⁶ Les Compagnons perdent leur chemin, leur mouvement, leur raison, leur conscience, leur vie.

⁴⁷⁷ Les Compagnons sont pris au piège de la cité et pétrifiés dans leurs gestes. Le corps se fait décor.

dans les récits même les plus positifs de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or*, qui sont très peu nombreux⁴⁷⁸, cela se fait au prix cher d'une perte. Sur le chemin de leur parcours identitaire, à partir du moment où l'on s'attendrait que s'amorce un processus initiatique⁴⁷⁹, les personnages se trouvent dans une impasse, un « no-man's land », emprisonné, sans repères. Le cul-de-sac prend la forme d'une île perdue, d'une cité dormante et d'un désert. D'autres textes offrent des variantes : campagne déserte, cour fermée, maison close, cellule, prison, etc. Tous sont des traces topographiques identitaires, des signaux de l'échec de leur parcours physique vers l'objet de la quête, mais aussi de leur inaptitude en tant qu'individus pleins dont la conséquence est leur disparition imminente. C'est pour cette raison que l'on peut affirmer que le descriptif, et tout particulièrement celui du lieu en titre, joue un rôle absolument central et structurant dans cette poétique.

5. « 52 et 53 Orfila » : portrait d'une figure liquidée

Le tableau liminaire détaillé de « 52 et 53 Orfila » situe le sujet comme un élément du décor, d'abord et avant tout. Les portraits de « vieux » et de « vieilles » succédant au tableau ne font que confirmer leur réification. Dès leur entrée à l'hôpital, ils vivent à la merci d'une dénomination régimentaire et précaire. Leur identité devient une affaire de toponymie. L'intrigue reprend à son compte cette poétique descriptive en s'assurant que le

⁴⁷⁸ Peut-être qu'avec sa fin plutôt sereine (ou est-ce tout simplement la réflexion d'un Mathurin résigné?), « Pour Milo » pourrait compter parmi ceux-ci.

⁴⁷⁹ Les Compagnons pourront enfin agir seuls, renaître sur l'île comme individus autonomes, comme Robinson Crusoé.

sujet qui se démarque le plus dans ce collectif d'anonymes soit ramené à l'ordre. En effet, la 52 Orfila va perdre au jeu.

5.1 Les figures toponymiques

Le titre de la nouvelle « 52 et 53 Orfila⁴⁸⁰ » intrigue d'abord par le fait qu'il est constitué des mots-légendes « or » et « fil », si récurrentes et symboliques dans les autres nouvelles étudiées. Par la place importante qu'occupe ce pantonyme, tant dans le titre que dans les portraits du récit, il mérite d'être commenté. D'abord, il renvoie à l'enjeu central de la diégèse. Les personnages cherchent désespérément à garder ce qui leur reste d'identité. À l'hôpital où ils résident, le chiffre prend la place du nom de l'individu, qui perd ainsi toute trace de son identité antérieure. Ainsi, 52 et 53 sont les occupants des emplacements de lits dans la salle Orfila. Le narrateur insiste sur le fait qu'en rentrant dans cet édifice, « [o]n n'était plus propriétaire d'un nom ». 52 et 53 Orfila devient alors un pantonyme hybride, représentant le nom du lieu doublé du nom des personnages. Aussi faut-il reconnaître que c'est la toponymie qui régit la dénomination des résidents car « 52 et 53 Orfila » sont des lits (fixes) avant d'être des personnages (substituables). C'est un nom loué plus qu'un nom de propriétaire. Comme le montre le dénouement, les résidents peuvent se faire déplacer de lieu (par conséquent, de nom) en dépit de leur vouloir.

Alors que les « riches possédaient leur chambre, marquée d'un numéro », « [l]a salle Orfila était habitée par les vieilles femmes trop pauvres pour payer la rente d'une

⁴⁸⁰ Marcel Schwob, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 289-293.

chambre.⁴⁸¹ » Les deux chiffres d'Orfila représentent donc, pour les deux « vieilles » ainsi désignées, une perte « des signes de reconnaissance qui avaient servi dans la société pendant le cours d'une vie ordinaire » au profit d'un nom synecdochique minimaliste. Elles se font rebaptisées surtout en fonction de cette « société numérotée ». On peut alors comprendre pourquoi, lorsque la 52 perd sa place dans la salle Orfila dans l'image clausulaire, elle reçoit cette nouvelle comme une tragédie. Campée (peut-être une dernière fois) sur son lit, elle demeure « stupéfiée », interdite et irrémédiablement marginalisée par les autres qui ont pris place sur leurs lits respectifs. Le lit est d'une importance symbolique capitale en tant qu'emplacement où se joue le gain ou la perte de l'identité⁴⁸². Les personnages cherchent à s'y accrocher afin d'exister encore un peu, ne serait-ce que comme chiffres. Plus généralement, le lit est le symbole (à l'échelle de microcosme) de la dénomination déficiente de l'hôpital au complet, pris dans un sommeil éternel, comme une tombe sans épitaphe : « ce cimetière animé [*i.e.* l'hôpital] restait plus anonyme que le cimetière des morts ». Les paradigmes du sommeil et de l'anonymat connotés dans le titre s'harmonisent au descriptif des tableaux et des portraits.

Le lit est, rappelons-le, le lieu privilégié du sommeil et son motif textuel corollaire. Dans « 52 et 53 Orfila », il est le milieu où se jouent la dissimulation et les rivalités. Lorsque la 52 se fait chasser de son lit, elle est « adossée à son oreiller ». C'est aussi « sous

⁴⁸¹ Compte tenu du fait que la salle « Orfila » est le lieu de résidence des plus démunis, il est permis de penser qu'il est une variante tronquée d'« orphelinat ». En effet, ses résidents sont encore plus dépossédés que les propriétaires de chambre.

⁴⁸² C'est un meuble qui est mentionné régulièrement dans les récits à l'étude et à des moments de transformations importantes. Il est un mobilier déterminant dans « Les Striges », « Béatrice », « Les Embaumeuses », « L'Homme double », « Le Squelette », « La Vendeuse d'ambre », « Les Sans-Gueules », pour ne nommer que quelques exemples.

son oreiller » qu'elle « dissimul[e] » « une petite boîte » de « précieuses pilules électriques » qu'elle offrira au « vieux » pour le séduire. Elle « raba[t] son oreiller » pour « nargu[er] son vis-à-vis, de l'œil⁴⁸³ ». Ce leitmotiv de l'oreiller dans la deuxième moitié du récit n'est pas étranger au processus de dénomination si essentielle dans l'intrigue. La présentation du « vieux », celui qui se fera courtoisé par la 52, s'accompagne bizarrement d'un commentaire sur le choix des pseudonymes que lui et la 53 utilisent pour se désigner :

La guerre se déchaîna entre la 52 et la 53 pour une pipe en sucre rouge. Il y avait un vieux visage militaire [*sic*], sans doute concierge du temps qu'il était homme, et qui visitait régulièrement la 53 Orfila comme sa cousine. Les mots « mon cousin », « ma cousine », répétés comme un écho pour les oreilles des infirmières par ces bouches édentées, endormaient leur surveillance⁴⁸⁴.

Leur petit jeu de dénomination (mise en abyme de la procédure d'octroi de noms par l'hôpital, par ailleurs) cherche à endormir la surveillance des « oreilles ». Est-en raison de sa proximité anagrammatique et phonétique avec « coussin » que « mon cousin », « ma cousine » endorment ainsi? Que les « oreilles » soient destinées aux « oreillers »? Une chose est certaine, le descriptif des tableaux et des portraits, la dénomination et l'action de dormir sont, encore ici, rassemblés dans une image synthétisante autour du lit.

5.2 Les figures parcheminées par les chemins figurés

Le chemin extérieur comme il est présenté dans le tableau initial, c'est-à-dire bien encadré par des objets fixes du décor (arbres, bâtiments, murs), trouve son pendant exact

⁴⁸³ On se rappelle que son « œil » (lui-même anagramme de l'oreiller) cache du liquide car il a des « dessous sanguinolents ».

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 291-292.

dans les corridors intérieurs où se joue la dynamique du récit. Ainsi se présente le tableau liminaire de « 52 et 53 Orfila » avec cette description du décor à l'extérieur des murs de la cour :

Le long d'une grande route plantée d'arbres unis, au feuillage régulièrement taillé, comme des pains de sucre piqués sur des tiges frêles, on voyait un mur jaunâtre, uniforme, avec deux pavillons semblables aux extrémités⁴⁸⁵.

Le récit insiste ensuite sur cette topographie longiligne et encaissée de la cour extérieure : « Aux coins de la cour baillaient des voûtes grises dont on n'apercevait l'issue ». Enfin, à l'intérieur, il y a les « chambres numérotées » des « couloirs ». Également, il y a la salle Orfila où « [d]eux rangées de lits, d'une blancheur douteuse, se faisaient face, et sur les draps repliés, [il y avait] une double haie de bustes couverts de camisoles. » Il s'agit du lieu névralgique de la diégèse. C'est au bout de cette rangée qu'aura lieu la « guerre » au sujet de la « pipe en sucre rouge ».

Les « chemins » aux « vieilles mesures » trouvent leur pendant également dans les « figures parcheminées » des « vieux » et des « vieilles » dès la transition entre le tableau liminaire et les portraits liminaires. C'est par l'utilisation particulière du mot « figure » que le deuxième paragraphe de l'incipit de « 52 et 53 Orfila » met sur le même plan les formes de l'aménagement paysager et les visages. Elle assure une transition fluide, à force d'être confondante, entre le tableau liminaire et les portraits des personnages lors de leur première apparition :

Parmi ces figures géométriques de végétation descendant des perrons, sous les vitres des portes, autour d'une seule pièce d'eau rectangulaire,

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 289.

très poussiéreuse, émergeant des bouches ternes de vieilles pierres qui s'étiraient aux quatre coins, des bandes d'êtres humains, à peine agités, avançaient en chancelant, la tête branlante, les genoux tremblants; des vieillards et des vieilles, les unes paraissant, du hochement continu de leur personne, dire toujours oui, oui, les autres, par l'oscillation de droite à gauche, non, non ; d'anciennes affirmations et négations ambulantes et entêtées d'un faible mouvement qui ne variait pas.

Les hommes portaient des chapeaux qui avaient perdu toute recherche de forme, leur feutre étant défoncé ou renflé. Mais plusieurs posaient leurs casquettes ambitieusement sur le côté. Les femmes laissaient flotter des cheveux blancs fripés sous leurs bonnets sales; mais quelques-unes avaient frisé leurs perruques, d'un noir singulier, sombres au-dessus de leur figure parcheminée⁴⁸⁶.

Le descriptif est marqué par un double élan. Dans un premier temps, le tableau insiste non seulement sur les contours fixes, même immuables, des objets paysagers (« figures géométriques de végétation », « pièce d'eau rectangulaire), mais aussi, paradoxalement, sur leur mouvement et leur dynamisme (les plantes « descend[ent] des perrons », les « pierres [...] s'étiraient aux quatre coins »). Dans un deuxième temps, les mêmes paradigmes (toujours aussi paradoxaux) reviennent dans les portraits des personnages, évoquent leur fixité (« des bandes d'êtres humains, à peine agités », « un faible mouvement qui ne variait pas ») et leur agitation constante (ils « émerg[ent] des bouches ternes », ils « chancèl[ent] » « branl[ent] », « trembl[ent] », « oscill[ent] », « hoch[ent] », etc.).

Renchérissant sur l'harmonisation paradigmatique du descriptif des objets et des personnages, le choix des qualificatifs alimente ce rapport analogique entre les descripteurs d'objets et de personnages. Ainsi, constamment, on fait l'étalage du potentiel

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 289-290.

« personnifiant » de l'objet, cependant que l'on rappelle la réification des personnages.

Indifféremment, objets ou personnages sont présentés en insistant tantôt sur leur vétusté :

« vieilles pierres » → « vieillards et vieilles » → « d'anciennes affirmations et négations »;

tantôt sur leur état d'abandon et de « laisser aller » :

« pièce d'eau [...] très poussiéreuse » → « bonnets sales » → « cour jardinée, maigrement entretenue »;

tantôt sur leur usure :

« bouches ternes des vieilles pierres » → « chapeaux qui avaient perdu toute recherche de forme, leur feutre étant défoncé ou renflé »;

tantôt plus particulièrement sur l'usure de leur « corps » :

« bouches ternes des vieilles pierres » → « [l]es femmes laissaient flotter des cheveux blancs fripés sous leurs bonnets sales » → « figure parcheminée ».

La « figure parcheminée⁴⁸⁷ » des « vieilles » apparaît à la toute fin de cette suite descriptive, une fois que le tableau semble avoir cédé la place aux portraits⁴⁸⁸. Elle s'inscrit dans un champ lexical de la « figure » devenu vaste à force de leitmotive et de métaphores analogues. Il inclut les corps (ou parties de corps) des personnages et les éléments structurants du bâtiment, de la cour et du jardin. Les « bouches ternes de vieilles pierres » sont l'empreinte dans le décor de ces visages (aux « bouches édentées ») rendus

⁴⁸⁷ Jeu anagrammatique encore une fois : ce sont effectivement des figures « parcheminées » qui « cheminent par » les descentes des perrons dans le tableau liminaire.

⁴⁸⁸ C'est la suite descriptive habituelle dans le récit schwobien.

évanescents par le temps qui passe. Le premier paragraphe poursuit la métaphore buccale et reprend le paradigme de la fatigue dans le décor alors qu' « [a]ux coins de la cour bâillaient des voûtes grises, dont on n'apercevait pas l'issue ». Bien au-delà du titre, le décor ensommeillé traverse le texte entier.

Quant aux personnages, leurs figures forment un miroir psychologique de ce décor à la « bouche » qui bâille. En effet, ces figures ont « la tête branlante », tirée vers le bas. Le descriptif parle du « hochement continu [...] d'anciennes affirmations et négations », un automatisme dénué de toute pertinence, devenue insignifiant. On qualifie de tels gestes de leur part comme étant « entêté[es] » (reprise anagrammatique de la « tête »), ce qui est un rappel sémantique du geste répétitif, vide et figé dans le temps. Les pensionnaires sont « hébétés ». Entre les « bouches ternes » « sans issue » du décor et les « tête[s] branlante[s] » des personnages s'établit un lien de ressemblance très étroit. Aussi peut-on observer que le descriptif s'attarde à maintes reprises sur les chapeaux des hommes, sur les cheveux, les bonnets et les perruques des femmes, autant d'allusions syndecdochiques à leurs têtes. Les pensionnaires portent une tête collée à l'image de leur décor. L'insistance sur la figure fanée et la tête somnambulesque est remarquablement concentrée en si peu de texte. Aussi est-elle d'une grande importance symbolique. Associée à la vieillesse, à l'évanescence et au sommeil, la « figure parcheminée » devient l'emblème de l'oubli et de l'anesthésie généralisée qui traverse le récit et constitue le « noyau » même de l'action⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ Il serait peut-être plus juste de parler d'une « pseudo-action », puisqu'on constate que, globalement, ce récit ne mène qu'à des transformations narratives minimalistes.

La tête branlante, comme si elle prenait la relève des clochetons, sonne le glas de l'hôpital-cimetière, appelé à faire mourir tout mouvement significatif.

Les actions emprunteront aux paradigmes instaurés dans ce tableau initial. Les portraits des personnages de la suite du récit insisteront tantôt sur les hochements de tête et les oscillations de droite à gauche des vieillards⁴⁹⁰, tantôt sur le va-et-vient des cigarettes roulées (image de la clausule) : ce qui est évoqué, exactement comme dans la diégèse globale, est la répétition, la petitesse et la futilité du geste. Dans la clausule, les mêmes paradoxes, les mêmes thèmes fondateurs de l'incipit réapparaissent. On présente l'image des deux « vieilles » alitées : l'une « dont les muscles des yeux étaient paralysés⁴⁹¹ » mais qui « remuait la tête d'un côté, de l'autre, en haut, en bas, à la manière d'un perroquet, les prunelles fixes, pour se repaître de sa vexation »; l'autre, avec son « masque sans plis⁴⁹² » est atteinte de « paralysie agitante ». Les deux actions sont la reprise de cet oxymore de la fixité et du mouvement qui se trouvait déjà dans le descriptif du tableau et des portraits liminaires : les paradigmes instaurés semblent surdéterminer la suite du récit. Enfin, toujours dans la clausule, le geste de « claq[uer] frénétiquement des mâchoires » de la « vieille » rappelle qu'en contrepoint, les « bouches » du décor « bâillaient » au début. Le récit parachève donc avec cette image de figures contraintes et figées (aux « bouches

⁴⁹⁰ Geste évocateur, il permet de lier symboliquement les têtes aux « clochetons couverts d'ardoises » qui surplombent la cour.

⁴⁹¹ Les yeux fixes sont un motif corollaire de la fixité de la figure, associé également à la négativité du personnage. Par exemple, dans « Fleur de Cinq-Pierres » : « Les stations d'omnibus [...] faisaient enrager [Louissette], par les gens qui la regardaient à travers les vitres, les yeux fixes ».

⁴⁹² Nous avons vu, dans la microanalyse de « La Grande-Brière », l'importance de faire perdre le pli de la figure du personnage. Comme ici, c'est une image clausulaire qui efface l'inscription liminaire de la ride. Est-ce la métaphore de l'effacement scriptural du personnage?

édentées ») dans la répétition d'un seul mouvement, bref exactement comme les « bouches ternes [des] vieilles pierres » du tableau liminaire.

L'ensemble descriptif des deuxième et troisième paragraphes de « 52 et 53 Orfila » maintient les mêmes paradigmes que le premier paragraphe, où on insiste sur la **régularité** (parallélisme, uniformité, la nature répétitive du lieu), les traits en longueur et l'aspect délabré des lieux (par le biais de l'usure et de la pâleur) :

Le long d'une grande route plantée d'arbres **unis**, au feuillage **régulièrement taillé**, comme des pains de sucre piqués sur des tiges frêles, on voyait un mur jaunâtre, **uniforme**, avec **deux pavillons semblables** aux extrémités. La peinture de la grille d'entrée était morne; puis une cour sablée, oblongue, séparait des bâtiments **parallèles**, à hautes portes vitrées; les constructions à **deux étages** avaient des toits abaissés d'où montaient, à **intervalles égaux**, des clochetons couverts d'ardoises. Aux coins de la cour bâillaient des voûtes grises, dont on n'apercevait pas l'issue; et des jardinets ronds, carrés, en triangle, en losange, où la terre était pierreuse parmi l'herbe clairsemée, tachaient avec les bancs l'étendue triste du sol emmuré par quelques traces de vert pâle⁴⁹³.

L'extérieur *sans* personnages ressemble rigoureusement à l'intérieur *avec* personnages. On y accentuera de la sorte la figuration décorative⁴⁹⁴ du personnage lorsqu'on compare la salle Orfila avec le premier décor aux « arbres unis » : « **Deux rangées** de lits, d'une blancheur douteuse, se faisaient face, et sur les draps repliés, il y avait une **double haie** de bustes couverts de camisoles. » Aux haies extérieures, aux rangées d'arbres et de bâtiments, répondent celles des lits et des bustes. Au « mur jaunâtre » et à la « peinture morne » répond la « blancheur douteuse » des lits. Aux « tiges frêles » piquant « des pains **de sucre** » dans le langage figuré du premier tableau, répondra la première apparition du

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁹⁴ Cette figuration est déjà très appuyée, il faut le dire, par la « société numérotée » dont ils font partie.

numéro 53 au deuxième tableau intérieur. Elle est « assez ingambe, malgré un rhumatisme articulaire qui lui raidissait le genou gauche ». C'est celle-là même qui se dispute au sujet de la « pipe **en sucre rouge** ». Ainsi, des paradigmes comme l'usure des couleurs, la régularité des lignes et la posture « précaire » sont communs aux deux suites descriptives.

En somme, dans un jeu d'aplanissement des différences où chacun est susceptible d'adopter le chiffre qui est l'autre dans l'anonymat généralisé, où le décor s'endort et s'éteint comme les personnages, leur « insertion » harmonieuse dans leur habitat en tant que « figure » est alors plus qu'assurée. Le descriptif liminaire contribue à confondre l'habitat du personnage et l'habitant. Cela se fait à travers la personnification du décor et la réification du personnage, en passant par de vastes et complexes champs lexicaux du sommeil, de l'usure, de l'évanescence et de la paralysie. À plus petite échelle, le glissement sémantique du mot-emblème « figure » témoigne de ces transformations.

5.3 La figure liquidée d'Orfila

L'autre détail topographique du tableau liminaire qui attire l'attention, car elle se situe précisément au lieu final de la promenade des « vieux », est cette « pièce d'eau rectangulaire [...] poussiéreuse » du jardin autour duquel ils « se réunissaient par groupes ». Elle cristallise en image l'espace du lit (« pièce »/« rectangulaire »), la propriété/la liquidité (l'« eau ») et la stagnation (« poussiéreuse ») qui sont le lot des vieux jours à l'hôpital. Le paradigme du liquide stagnant reviendra dans le descriptif des articles que possèdent les personnages. Car dans ce lieu où la propriété compte comme une identité,

où chacun envie l'autre pour des pacotilles, ce sont surtout les fluides embouteillés comme les « bons de bains », les « fioles d'alcool camphré » et les « flacons de sirop de sucre » qui représentent des objets de « triomphe » :

Ils les plaçaient sur leur table de nuit, les regardant tour à tour comme des œuvres d'art bienfaisantes, ou comme des provisions dont ils avaient fait l'emplette à bon compte; mais ils éprouvaient surtout la joie d'en posséder plus que les autres – puisque c'était pour eux la dernière forme de propriété⁴⁹⁵.

Le liquide est un symbole de propriété et de pouvoir. Or, on apprend, un paragraphe plus loin, dans le portrait de la 52, que celle-ci est différente des autres en raison de quelques traits, tous associés à un élément liquide :

elle [...] souffrait seulement de la goutte à un orteil, mais sa paupière inférieure droite, abaissée à la suite de la faiblesse croissante d'un muscle, exposait les dessous sanguinolents de l'œil⁴⁹⁶.

Cherchant à séduire le vieux de la 53, elle s'arrange pour

all[er] régulièrement à la consultation, d'où elle rapportait sans cesse des bouteilles qu'elle étalait avec complaisance⁴⁹⁷.

Elle accumule ainsi des liquides. C'est elle qui « vers[e] du collyre dans les yeux » du vieux pour lui plaire. Lorsqu'elle se fait offrir une pipe en sucre⁴⁹⁸ de ce dernier, elle étale ce cadeau aussi comme un trophée, non sans le lécher :

Elle montrait la pipe comme une enfant, la faisait tourner en l'air, la suçait, regardait le bout qu'elle avait sucé [...] ⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 290-291.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁹⁸ En recevant le « sucre », n'est-elle pas en train de casser l'uniformité du groupe? On se souviendra que le « pain de sucre » est le comparant des « arbres unis au feuillage régulièrement taillé » du tableau liminaire.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

La clause reprend à son compte le paradigme liquide dans les protestations livrées par les autres contre la 52, l'obligeant à quitter son lit et à perdre ainsi son chiffre-nom. Elle fait l'objet d'une pétition pour la raison invoquée plutôt étrange que son œil « dégoûte ». Cela est dit avec emphase⁵⁰⁰ à deux reprises, d'abord par la 53, la « rivale de cœur » de la 52 : « Ton œil nous *dégoûte*. Nous ne pouvons plus manger. » Et ensuite, par « toutes les malades » : « Oui, ton œil nous *dégoûte*. » Ce dé-goût, devenu significatif sur le plan poétique en raison du paradigme liquide qui traverse le descriptif, se présente à la fin du récit comme une accusation (anagrammatique) à la 52 d'avoir enlevé la « goutte » (cette « dernière forme de propriété ») aux autres résidentes. Le triomphe de ces dernières se manifeste, conséquemment, par le fait d'en « bav[er], à force de plaisir ». Par ailleurs, un jeu anagrammatique, à partir des groupes nominatifs de liquides-propriétés, précède tout juste le paragraphe qui présente le tableau et les portraits de la salle Orfila :

Orfila → « fioles d'alcool camphré »
 « flacons de sirop de sucre »
 « dernière forme de la propriété »

La poétique descriptive, encore là, tisse un lien serré entre les « fioles » (le « fil » du descriptif schwobien est là) et « Orfila », autrement dit entre le liquide, le lit et la propriété.

L'autre qualité de la 52, présentée comme un élément démarcatif au sein du groupe, c'est son « agilité supérieure », ce qui lui donne de l'ascendant et inspire la convoitise : « Les autres la détestaient à l'envi, pour la liberté de ses mouvements. » Son agilité dérange. La mobilité des personnages est centrale dans l'intrigue et elle se joue en lien avec le paradigme des fluides. La 52 est non seulement la résidente la plus active et la plus

⁵⁰⁰ C'est le seul mot du texte en caractères italiques.

mobile, mais elle est aussi moins aride que les autres : le vieux a les « mains sèches » et les autres pensionnaires ne peuvent qu'« affect[er] de cracher lorsqu'elle passe ». Au dire des autres résidentes, elle est « effrontée » et « gêneuse ». Or, afin de pousser le personnage le plus démarqué du récit à entre dans le rang, il devient nécessaire de la vider poétiquement de son liquide : la 52 possède la « goutte » *jusqu'à ce qu'elle en « dégoûte »*. Le descriptif du portrait de la 52 semble ainsi régir un programme narratif qui la ramène à l'ordre « des règles et des conventions » de « cette société numérotée » exprimées dans le portrait liminaire des résidents. Si les personnages réussissent enfin à la clouer au lit, ils ne font que respecter la logique poétique du texte. Ils la forcent à la même tétanisation des deux autres résidentes paralytiques de l'image clausulaire et, plus généralement, aux gestes répétitifs et insignifiants qui sont la signature du « cimetière animée », exactement comme le dictait le tableau liminaire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le récit se fonde en se localisant.
Grivel

Ce que les yeux sont au visage, nous le savons, mais... et cette
auberge où nous dînions?

Stevenson, *L'Ancienne et la nouvelle capitale du Pacifique*
dans *La Route de Silverado*, 1883

L'hypothèse de cette thèse, au point de départ, est tributaire d'une observation de deux traits frappants qui ressortaient d'une lecture de l'ensemble des nouvelles du *Roi au masque d'or* et de *Cœur double*. D'abord, il y avait le constat que le descriptif occupe une place très large pour des textes narratifs si brefs. Les incipit et clausules de plusieurs nouvelles participent, à n'en pas douter, à une sorte d'« inflation descriptive⁵⁰¹ ». L'impression, saisissante au bilan, est celle d'un descriptif plus présent que l'action dans les nouvelles de Schwob. Se pouvait-il que ces passages descriptifs soient significatifs au-delà de leur contribution narrative à une certaine illusion référentielle? L'autre trait qui ressortait de cette lecture des nouvelles était lié à l'ampleur des tableaux, maintes fois plus élaborés que les portraits. Ces deux observations ont mené à une question : le décor schwobien, objet du tableau, serait-il alors plus central et déterminant dans l'action que le personnage-sujet lui-même? La question étant problématique, puisque ce ne sont pas là deux caractéristiques que la critique associerait volontiers au récit schwobien, elle

⁵⁰¹ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 16.

nécessitait une nouvelle approche conséquente et inusitée, afin de rendre pleinement compte du rôle du descriptif à l'intérieur de ces textes. Il fallait que cette approche soit adaptée à la compétence de lisibilité proprement descriptive.

C'est pourquoi nous avons étudié la poétique schwobienne dans *Le Roi au masque d'or* et *Cœur double* à la lumière de sa géopoétique. Cette thèse a démontré comment le tableau comble les vides des portraits en dynamisant, à travers une poétique très travaillée⁵⁰², la description d'un décor souvent canonique, dont les variantes dessinent un trajet asservissant et, maintes fois, unidirectionnel. Dans la majorité des récits, les contraintes de la topographie forment le canevas de la destinée des personnages. Le parcours⁵⁰³ annonce, téléguide, entraîne et décide du geste du personnage et, dans bien des cas, de son destin au bout du compte.

Assez régulièrement pour être significatif, l'expansion du pantonyme liminaire de lieu dans le tableau initial (aux détails méticuleux) instaure, structure et limite le potentiel actantiel du sujet : le champ des possibilités semble alors prédéterminé, et même, surdéterminé. Ce dernier est à la merci d'une chute fatale, d'un événement⁵⁰⁴, d'un assoupissement, d'un essoufflement ou d'une dérive. S'éloignant constamment de son foyer, il se perd et ne sait plus où fuir, écrasé par un décor où il se sent de trop. Si les personnages expriment un grand désir de se déplacer, avec l'objectif de fuir vers quelque

⁵⁰² Comme nous l'avons vu, ses procédés privilégiés sont le mot-légende, le mot-maquette, la phrase-maquette, l'hypotypose, la métaphore filée, l'anagrammatisation, l'hypallage et la mise en abyme, notamment.

⁵⁰³ Tantôt il est en forme de trou, de fossé, de sillon, de chemin bordé, de route, etc.

⁵⁰⁴ Un objet coupant perfore le ventre du personnage, par exemple.

chose de mieux, ils ne sont cependant pas du nombre des « vrais voyageurs⁵⁰⁵ » baudelairiens qui « partent [p]our partir [avec] le cœur léger ». Plutôt, ils « fui[ent] une patrie infâme [et] l'horreur de leurs berceaux ». Le sujet souffre du mal de place peu importe où il se trouve. Et là, tel le voyageur déçu, il en tire un « [a]mer savoir⁵⁰⁶ ». C'est pour cette raison que l'espace schwobien est tragique en ce qu'il suggère que le personnage n'a d'autre choix que de suivre le chemin tracé en dépit de sa désillusion que le pays rêvé n'existe tout simplement pas. Pire, cette fabulation irraisonnée d'un ailleurs mène presque invariablement à une perte, souvent celle coûteuse de sa vie elle-même.

Lorsque le personnage est condamné à la fixité⁵⁰⁷ ou à l'inaction, le décor, qui lui ressemble métaphoriquement, assure largement⁵⁰⁸ et longuement⁵⁰⁹ la relève en le récupérant au même titre qu'un élément (architectural, paysager ou décoratif) fixe. Topographie⁵¹⁰ et prosopographie⁵¹¹ utilisent des réseaux sémantiques très ressemblants ou, du moins, harmonisés sur le plan phonétique, anagrammatique ou métaphorique. Mais ceux-ci sont souvent inversés, de telle sorte qu'il se crée un effet d'étrangeté dans la ressemblance. L'oxymore et l'hypallage sont les figures privilégiées de cet effet. Par ailleurs, nous pouvons penser que c'est précisément en raison de cet aspect de la poétique schwobienne que la critique cherche si constamment à rattacher ses récits, même les plus réalistes, au surnaturel.

⁵⁰⁵ Charles Baudelaire, « Le Voyage », dans *Les Fleurs du Mal*, coll. *Poésie*, Gallimard, 1972, p. 166-172.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Encadré dès son portrait liminaire dans un élément fixe du décor (l'embrasement d'une porte, par exemple), le sujet est immédiatement identifié à une « figure ».

⁵⁰⁸ Il le fait, dans bien des cas, dès le titre pantonymique de lieu ou dès l'incipit.

⁵⁰⁹ Le décor peut se déployer par le biais d'une narration télescopique. Ou il sera repris dans l'image clausulaire.

⁵¹⁰ *i.e.* description d'inanimés.

⁵¹¹ *i.e.* description d'êtres inanimés.

Cette géopoétique, avec ses constantes et ses redondances⁵¹², est pourtant assez souple pour évoquer des mondes variés et très distants les uns des autres. Chaque récit est une variante, dans ses rapports description-action, qui accentue le matériau poétique de base, le mot-maquette privilégié par exemple, de manière complexe et différente. C'est cette réticulation que nos analyses des cinq nouvelles – « Les Portes de l'Opium », « Pour Milo », « La Grande-Brière », « La Cité dormante », « 52 et 53 Orfila » – ont cherché à révéler. À bien des égards, le récit schwobien annonce la poétique descriptive « productive » du roman du XX^e siècle français encore à venir⁵¹³ qui découle

moins d'une « vision du monde » que d'un « compte tenu des mots » dans leur double composante, formelle et signifiante. Du même coup, l'antagonisme description/récit se trouve effacé, la description servant de support actif à la fabrication du récit⁵¹⁴.

S'attarder au régime descriptif, envisager la structure du récit à partir de sa cohésion, permet une cohérence de lecture dans ces récits où l'intrigue exprime régulièrement l'inaction des personnages.

Sans doute que la modernité de la production de Schwob s'explique également par son choix de grouper ses récits brefs en un recueil. Plus que le roman, le recueil permet la « fragmentation, le discontinu, l'hétérogène⁵¹⁵ ». Il est vrai qu'en lisant les nouvelles schwobiennes les unes à la suite des autres, « la continuité narrative apparaît trouée de silences et d'ellipses⁵¹⁶ ». Elles laissent l'impression d'une succession d'images :

⁵¹² Le trou, la route, le fossé, le sillon, la figure, le fil et l'or font partie de celles-ci.

⁵¹³ Le Nouveau Roman peut figurer comme l'expression la plus marquée d'une telle tendance.

⁵¹⁴ Jean-Michel Adam et André Petitjean, *op. cit.*, p. 68.

⁵¹⁵ Claude-Pierre Perez, *op. cit.*, p. 78.

⁵¹⁶ *Ibid.*

[l]e modèle de référence est ici géométrique et architectural : fondé sur la répétition d'un même élément, il compte pour ménager une cohérence, moins sur le flux qui emporte ou sur le fil qui attache, que sur la récurrence par intervalles au sein d'ensembles discontinus de ce que Schwob appelle des images⁵¹⁷.

Or, il ne faudrait peut-être pas exclure la possibilité de trouver ce « fil qui attache » justement dans le descriptif des images qui reviennent de nouvelle en nouvelle, comme en témoignent les leitmotive et paradigmes identifiés dans nos études. Car si la définition de l'image schwobienne est difficile à cerner très exactement, comme Perez en fait le constat, il est certain qu'elle s'impose à l'esprit surtout en vertu de sa concrétude :

l'image est un étant, une quasi chose, un presque objet. Il y a une « choséité » de l'image, qui permet de la décrire, presque de la cerner, presque de la saisir⁵¹⁸.

Nous ne pouvons nous empêcher de penser à l'image stevensonienne, tout aussi moderne et pragmatique, qui oblige l'intrigue à se centrer autour de ces détails les plus parlants :

[l]'image : chez Stevenson, tout part d'elle. L'image comme quelque chose qui affleure, d'abord, d'une nuit intérieure, et prend forme, peu à peu, pour s'imposer bientôt comme le visage même de l'inconnu. L'image, autour de laquelle Stevenson, note si justement Marcel Schwob, « coule » ses histoires un peu à la manière dont « un fondeur de cire perdue coule le bronze autour du noyau d'argile ». L'image où se lient, se synthétisent un personnage, un récit, un décor...⁵¹⁹

Comme chez Schwob, le rôle de la description est évidemment central dans cette conception de l'art narratif. Le récit ne doit pas se limiter à décrire pour décrire, ni à accumuler les descriptions inutilement. Au contraire, le principe absolu de la description est

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹⁹ Michel Lebris dans Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 27.

sa nécessité de servir au récit, d'être tissage, « ornement [et] pilier pour l'ensemble⁵²⁰ ». Vu selon cette perspective, le tableau hypotyposé schwobien devient clairement « quintessence » de la « scène qu'il reproduit » et en est même « autrement plus vivant, séduisant et vraisemblable⁵²¹ ». En outre, la phrase-maquette qui s'y loge est parfaitement collée à l'esprit de cette poétique. C'est pour cette raison que, sur le plan narratif, la description du lieu importe tant, qu'elle occupe autant de place dans le récit, au détriment des portraits, on serait tenté de dire. Le tableau est quintessence du récit en ce qu'il cristallise précisément le portrait (métaphore de la « psychologie » des personnages) et l'action (métaphore du « faire ») à la fois. Entre la visée de Stevenson de motiver l'ensemble des éléments du récit jusque dans les moindres détails et la technique du mot-maquette de Schwob, il n'y a qu'un pas. C'est aussi cette esthétique du détail qui donne lieu à des effets de redondance qui surprennent à la lecture, comme l'impression d'un « curieux phénomène de miniaturisation, d'une passion de l'hypocoristique⁵²² » dans l'œuvre schwobienne en général.

Dans sa préface de *Cœur double*⁵²³, Schwob fait sienne la poétique maupassantienne du détail : « La vie n'est pas dans le général mais dans le particulier; l'art consiste à donner au particulier l'illusion du général. » Dans ces premiers récits qui forment le corpus de notre étude, la poétique descriptive de Schwob l'éloigne du phénomène surnaturel et le

⁵²⁰ Robert Louis Stevenson, « Une Note sur le réalisme », dans *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 235.

⁵²¹ Nous reprenons les mots de Stevenson dans *La Route de Silverado*, op. cit., p. 335-336.

⁵²² Claude-Pierre Perez, op. cit., p. 81.

⁵²³ Marcel Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 41-52.

rapproche de l'art descriptif des naturalistes et de la photographie⁵²⁴. Les naturalistes, affirme Pagès, à l'instar de Dubois, établissent un lien entre l'esthétique picturale et la poétique descriptive de leurs romans :

Aussi, pour se faire accepter, la description doit-elle se fragmenter et se mêler le plus possible à la narration. Le goût du raccourci, le souci de l'impression immédiate aboutissent à une technique de l'« instantané » chez des romanciers qui admirent par ailleurs les peintres impressionnistes et sont les contemporains des premiers photographes⁵²⁵.

Comme le détail réaliste, le « détail significatif⁵²⁶ », l'« image » schwobienne, par son caractère méticuleux et obsessionnel, semble chercher à faire vrai. Puisqu'elle s'accompagne d'autres traits comme l'écriture-artiste, la crise du « sujet-héros », une description dépersonnalisée (le « on ») et la secondarisation de l'intrigue, il n'est pas impossible de lire bon nombre de ses récits comme des textes réalistes⁵²⁷.

Qu'en est-il de la place du sujet dans le récit? Nous l'avons vu, le sujet schwobien semble fait sur mesure pour figurer dans l'espace donné dans le tableau. Sa « figuration » est condamnée à devenir, par les actions paralysantes du récit, « fixation ». Plus encore, son déplacement, régi par le trajet imposé par ce décor, s'accompagne d'une transformation négative de sujet en objet. Voilà en quoi on pourrait penser que le personnage schwobien est une autre manifestation de la crise du sujet, topos littéraire particulièrement d'actualité depuis les naturalistes en cette deuxième moitié du XIX^e siècle. Les nouvelles

⁵²⁴ Rappelons que la nouvelle « Instantanées » l'évoque dès son titre.

⁵²⁵ Alain Pagès, *op. cit.*, p. 81.

⁵²⁶ Philippe Hamon, *Du Descriptif, op. cit.*, p. 108.

⁵²⁷ À telle enseigne qu'il est tentant de suggérer que la poétique de Schwob contribue, comme la poétique mallarméenne, à l'achèvement du projet réaliste, celui de bannir le sujet-descripteur au complet (à ce sujet, voir Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 61-72).

schwobiennes de *Cœur double* et du *Roi au masque d'or* sont autant de variantes de personnages vides : rares sont les personnages qui font des gains. Et ils perdent souvent. Au total, c'est un triste bilan d'individus vidés de leur identité, de leur avoir, de leur savoir et de leur vouloir. Au total, tout un personnel se dresse, chacun vivant l'échec de la complétude d'une façon ou d'une autre. C'est au point où l'on peut dresser le catalogue des perdants naturalistes.

Dans une étude qui s'attarde aux personnages dans « Les Sans-Gueules », à partir d'une pragmatique de la lecture, Stajano⁵²⁸ démontre que, par leur nature double et, pourtant, contradictoire⁵²⁹, les

figures informes des sans-gueules représentent des « non-personnes » qui empêchent le lecteur de les animer à travers leurs projections : l'illisibilité du texte serait totale si elles constituaient les seules présences dans les récits⁵³⁰.

L'idée défendue veut que ce soit la présence de la petite femme (conjointe d'un des deux sans-gueules) qui « domine la scène⁵³¹ ». Elle, seule, permet de « remplir le vide des deux "figures", sans signification », ce qui évite « l'illisibilité [...] totale⁵³² » du récit. Il est vrai que la réception par le lecteur est conditionnée par la « lecture » de la femme au désespoir d'identifier lequel est son mari. Et il est tout aussi juste de dire que les deux sans-gueules

⁵²⁸ Rita Stajano, « *Cœur double* : fantastique et effets de lecture », dans Christian Berg *et al.*, *Retours à Marcel Schwob*, *op. cit.*, p. 87-99.

⁵²⁹ Leurs qualificatifs nombreux violent le principe de « non-perméabilité » : ils sont à la fois « animal, humain, végétal, minéral, animé » (*ibid.*, p. 94).

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

représentent « les figures du double et du monstrueux⁵³³ ». Mais surtout, il faudrait reconnaître que, comme tant d'autres sujets schwobiens, les deux sont, avant tout, des « figures », déjà « deux coupes rouges couturées⁵³⁴ » dans le descriptif, bien avant que la mort de l'un les coupe en « moitié », consolidant « le grand abîme creusé dans [la] vie⁵³⁵ » que le retour de leurs corps troués représente pour la femme. Autrement dit, s'ils se font « couper » l'un de l'autre à la fin, et que l'un disparaisse, c'est que leur incomplétude en tant qu'individus était déjà assurée par le descriptif de la figure trouée.

À la lumière de notre étude de la figure évidée si typique des nouvelles de notre corpus et des tableaux qui récupèrent le personnage dans le paradigme de la topographie, les sans-gueules ne sont pas beaucoup plus énigmatiques, ni plus fantastiques, que l'ensemble du personnel schwobien, si ce n'est que par une question de degré. Commentant l'évolution de l'art narratif⁵³⁶, Stevenson voit d'un bon œil comment la littérature précédant son époque propose de recadrer (en le déhiérarchisant) le personnage-héros dans un ensemble plus vaste. La figure schwobienne n'est-elle pas l'aboutissement le plus complet possible de ce recadrage? Les traits récurrents de ses personnages⁵³⁷ pointent vers un principe générateur analogue. Il y a sans doute lieu de creuser cette question et de se demander si le sujet schwobien est autrement comparable au sujet stevensonien.

⁵³³ *Ibid.*, p. 98.

⁵³⁴ Les termes sont employés dans la nouvelle comme qualificatifs des sans-gueules. Marcel Schwob, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 87.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁵³⁶ Dans « Les romans de Victor Hugo », dans *Essais sur l'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 165-166.

⁵³⁷ Par exemple, le fait que le sujet soit synecdochiquement déhiérarchisé, qu'il soit dépourvu de nom complet, qu'il fasse partie d'une foule et ainsi de suite.

Enfin, quant à la question du choix du récit bref comme forme narrative privilégiée tant chez Stevenson que chez Schwob, une réflexion importante reste à faire. L'on peut se montrer d'accord avec Le Bris⁵³⁸ qui avance que le récit bref s'accorde bien avec la conception du récit « imagé » que privilégie Stevenson à la lumière de sa théorie :

La nouvelle lui permettait surtout d'affirmer ce à quoi il tenait le plus : ce privilège accordé d'abord à l'image, non plus donnée comme décalque d'un quelconque réel, mais comme vision, projection de l'imaginaire imposant sa puissance créatrice au réel et le transfigurant. [...] Sa manière de procéder est toujours la même : une ou deux images, trois au maximum, issues dirait-on d'un rêve mauvais, visions arrachées « au cœur des ténèbres », autour desquelles enrouler une intrigue « au fil de fer », dont aucune digression ne viendra atténuer l'intensité. Comme s'il s'agissait d'exprimer d'abord la quintessence d'un instant énigmatique, dont la fulgurance ne cessera plus ensuite de nous hanter, telle une note appelée à entrer en résonance avec les lointains. Toute la magie de Stevenson est là, dans ce processus de condensation si contraire à la pratique victorienne vouée à ces romans-fleuves en trois volumes qui, dans le sillage de Dickens et de Wilkie Collins, semblaient alors incarner la seule voie possible de la fiction⁵³⁹.

Schwob, de son côté, affirme qu'entre un conte (forme brève) et le roman (forme longue), la technique d'écriture peut être différente. Le conte se « réduira » à l'élaboration d'une image. Dans « Pavillion on the Links » de Stevenson, « le seul intérêt du récit c'est le mystère d'un pavillon fermé, solitaire au milieu des dunes, avec des lumières errantes derrière ses volets clos⁵⁴⁰ ». En contrepartie, « dans les romans [de Stevenson] le récit est

⁵³⁸ Quoiqu'avec une réticence : « Le choix du récit rejoignait son rejet de l'idéologie réaliste, et plus généralement de la description », affirme Le Bris (Introduction à *Intégrale des nouvelles*, *op. cit.*, p. 10). Or Stevenson est très clair là-dessus dans « Une note sur le réalisme » (*op. cit.*) : il rejette la surenchère descriptive à la manière des naturalistes, pas la description comme telle.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 730. Schwob reprend ici presque mot à mot les commentaires de Stevenson lui-même au sujet de ses nouvelles.

incontestablement très supérieur à l'image, qui cependant a été son point de départ⁵⁴¹ ». Schwob croit qu'il y a une distinction à faire entre la poétique des contes et celle des romans de Stevenson : une esthétique plus poussée qui tient surtout à ce que le texte s'attarde à décrire un objet dans ses détails, autrement dit un moment descriptif où l'action est tenue en suspens ou est reléguée au deuxième plan. Tout concourt alors, dans cette esthétique novellistique, à traduire les crises « intérieures » et « extérieures » à l'homme⁵⁴². Visiblement, et par son commentaire élogieux à cet égard, et par son choix de n'écrire que dans la forme brève, Schwob valorise cet aspect du récit bref et le récit bref comme forme tout court. Pourtant, comme Berg a raison de noter,

ni les historiens ni les poéticiens de la nouvelle et du récit bref en général n'ont guère été attentifs à la position singulière de M. Schwob comme héritier de toute une lignée européenne de praticiens de la forme narrative brève⁵⁴³.

Plus globalement, la question du descriptif de lieu proprement novellistique méritait d'être creusée davantage⁵⁴⁴. Comment le descriptif de lieu peut-il s'articuler dans les contraintes de la forme narrative brève? Peu de théoriciens envisagent la possibilité que l'espace schwobien soit structurant autant que le milieu zolien, au point où il dicterait l'action dans ses moindres détails, qu'il serait – davantage que le personnage et l'action – noyau du récit⁵⁴⁵. C'est ce que nos études particulières des cinq nouvelles modèles nous ont permis d'explorer. En outre, notre thèse aura cherché, au-delà des considérations génériques, au-

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 731.

⁵⁴² Marcel Schwob, préface de *Cœur double*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 41-42.

⁵⁴³ Christian Berg, « Marcel Schwob : le récit bref et l'esprit de synthèse », dans « Brièveté et écriture », *La Licorne*, Poitiers, no. 21, 1991, p. 104.

⁵⁴⁴ Ne serait-ce que parce que Schwob affirme qu'il s'y attarde lorsqu'il lit les textes des autres.

⁵⁴⁵ Les réflexions proposées sur l'espace fantastique ne semblent jamais rendre compte adéquatement de la complexité de l'espace schwobien, même dans ses textes les plus « fantastiques ».

delà même de son inscription dans une filiation étroite avec l'art narratif stevensonnien qui ne fait pas de doute, à rendre compte de cette singulière poétique de Marcel Schwob.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de référence

SCHWOB, Marcel (2002), *Œuvres*, édition établie par Sylvain Goudemare, coll. « Libretto », Paris, Phébus.

SCHWOB, Marcel (1997), Préface de *Cœur double*, coll. «L'Imaginaire», n° 369, Gallimard, [1^{re} édition 1934].

SCHWOB, Marcel (1990), *Le Voyage à Samoa*, Toulouse, Éditions Ombres.

SCHWOB, Marcel (1981), *Chroniques*, Genève, Librairie Droz S.A.

Sur Schwob

ALLAIN, P. et al. (2006), *Marcel Schwob : L'Homme au masque d'or*, coll. « Le Promeneur », Nantes, Gallimard.

BERG, Christian (1979), « Un réalisme irréel » dans *La Quinzaine littéraire*, vol. 299, Paris, p. 2-6

BERG, Christian (1991), « Marcel Schwob : le récit bref et l'esprit de symétrie » dans « Brièveté et écriture », *La Licorne*, Poitiers, no. 21, p. 103-113.

BERG, Christian (2002), *Marcel Schwob, d'hier à aujourd'hui*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.

CHAMPION, Pierre (1927), *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Bernard Grasset.

DE MEYER, Bernard (1995), « Le conte de Marcel Schwob : sur les antécédants » dans *French Studies in Southern Africa*, vol. XXIV, Pretoria, p. 32-41.

FABRE, Bruno (2003), « L'image de la maladie dans les contes de Marcel Schwob : de la terreur à la pitié » dans *Écriture et maladie*, numéro : *Du bon usage des maladies*, Paris, Imago, p. 231-241.

GRANGER, Sabrina (2006), « L'imaginaire du corps dans l'œuvre de Marcel Schwob (1867-1905) : entre l'esprit fin-de-siècle et pensée sacrée », www.lettres-et-arts.net

GRANGER, Sabrina (2006), « Marcel Schwob ou l'art d'écrire en peintre », www.larevuedesressources.org

JUTRIN, Monique (1981), « Nom et identité dans les contes de Marcel Schwob » dans *Yod*, vol. VII, no. 14, p. 33-41.

LHERMITTE, Agnès (2000) « Le fonctionnement symbolique du paysage dans « Le Roi au masque d'or » dans *Eidolôn*, Bordeaux, vol. 54, p. 419-430.

LHERMITTE, Agnès (2002), *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion.

PEREZ, Claude-Pierre (2007), « Images, imagination, imaginaire » dans *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 71-85..

STAJANO, Rita (2007), « Cœur double : fantastique et effets de lecture » dans *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 87-99.

Sur le descriptif de lieu

ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André (1989), *Le texte descriptif*, coll. « Nathan-Université », Paris, Éditions Nathan.

APOTHÉLOZ, Daniel (1983), « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial » dans *Degrés*, numéro 35-36, Bruxelles.

CAMUS, Audrey et BOUVET, Rachel (2011), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec.

HAMON, Philippe (1978), « Note sur un dispositif naturaliste » dans *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 101-118.

HAMON, Philippe (1981), *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur.

HAMON, Philippe (1983), *Le personnel du roman – Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A.

HAMON, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris, PUF.

JOUBE, V. et PAGÈS, Alain (2005) *Les lieux du réalisme – Pour Philippe Hamon*, Éditions L'improviste, Presses Sorbonne Nouvelle.

RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil.

RIFFATERRE, Michel (1972), « Système d'un genre descriptif » dans *Poétique*, numéro 9.

Sur le signe, la poétique et l'approche structuraliste

ARISTOTE (1990), *Poétique*, coll. « Classiques », Paris, Le Livre de poche.

BARTHES, Roland (1984), « L'effet de réel » dans *Communications*, numéro 11, 1968 : repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1964), *Le degré zéro de l'écriture*, coll. « Bibliothèque médiations », Paris, Éditions Gauthier.

BARTHES, Roland (1981), « Introduction à l'analyse structurale du récit » dans *L'analyse structurale du récit*, coll. « Points », Paris, Seuil.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris, Gallimard.

BRÉMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.

COHEN, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

CULLER, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature*, Londres, Routledge et Kegan.

DALLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

DUCHET, Claude (1971), « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit » dans *Littérature*, numéro 1, février 1971, p. 5-14.

DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus – Les procédés littéraires*, Paris, 10/18.

FONTANIER, Pierre (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion (coll. Champs).

- FREUD, Sigmund (1988), *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1966), « Frontières du récit » in *Communications*, numéro 8, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- HAWKES, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics*, Berkeley, University of California Press.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- JAKOBSON, Roman (1973), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- JEAN, Raymond (1976), « Ouvertures, phrases seuils » dans *Critiques*, numéro 27.
- LARIVAILLE, Paul (1974), « L'analyse (morpho)logique du récit » dans *Poétique*, numéro 19.
- MORIER, Henri (1989), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
- PAGÈS, Alain (1992), « L'écriture artiste » dans *L'École des Lettres (Second cycle)*, numéro 8, p. 9-22,
- PROPP, Vladimir (1965), *Morphologie du conte*, coll. « Points », Paris, Seuil.
- RIFFATERRE, Michel (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- RIFFATERRE, Michel (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1968), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- TODOROV, Tzvetan (1966), « Les anomalies sémantiques » dans *Langages*, p. 100-123, mars 1966.
- TODOROV, Tzvetan et DUCROT, Oswald (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.

Sur le genre, la nouvelle et le récit fantastique

- ADAM, Jean-Michel (1984), *Le Récit*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF.

- ANDRÈS, Philippe (1998), *La Nouvelle*, coll. «Thèmes et études», Paris, Ellipses.
- AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le Conte et la nouvelle*, coll. «Cursus», Paris, Armand Colin.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000), *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, coll. « Les maîtres de l'imaginaire », Éditions La Renaissance du livre.
- BAUDELAIRE, Charles (1925), *L'art romantique*, coll. « Œuvres complètes de Charles Baudelaire », Paris, Louis Conard.
- BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud, (2004), *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, coll. « Parcours », Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951), *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.
- FREUD, Sigmund (1919), «L'inquiétante Étrangeté (Das Umheimliche)» dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction française de Mme E. Marty, 1927 et 1933, coll. «Idées», n° 243, Paris, Éditions Gallimard, 1971, nrf, p. 163 à 210.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Essais », Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard et al. (1986), *Théorie des genres*, coll. « Essais », Paris, Éditions du Seuil, Points.
- GODENNE, René (1995), *La Nouvelle*, coll. «Bibliothèque de littérature moderne», Paris, Honoré Champion Éditeur.
- GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925 – Description d'un genre à son apogée*, coll. « écriture », Paris, PUF.
- LARRIVÉE, R. (2007), *Récits fantastiques du XIX^e siècle français*, coll. « Biblio. La Lignée », Mont-Royal, Modulo-Thomson.
- LARRIVÉE, R. (2007), *Récits fantastiques du XIX^e siècle français – Guide du professeur*, Mont-Royal, Modulo-Thomson.
- MALRIEU, Joël (1992), *Le Fantastique*, coll. «Contours littéraires», Paris, Hachette Supérieur.

OZWALD, Thierry (1996), *La Nouvelle*, coll. «Contours littéraires», Paris, Hachette Supérieur.

POE, Edgar Allan (1989), « L'Art du conte. Nathaniel Hawthorne » dans *Contes, essais, poèmes*, (traduction : Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Jean-Marie Maguin, Claude Richard), coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont.

ROBERT, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, coll. « Tel », Paris, Gallimard.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1983), « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » dans *Poétique*, numéro 53, p. 3-18.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre?*, Paris, Éditions du Seuil.

SELLIER, Philippe (1985), *Le mythe du héros*, Paris, Bordas.

SHAW, Valérie (1983), *The Short Story : A Critical Introduction*, New York, Longman.

TADIÉ, Jean-Yves (1982), *Le roman d'aventures*, coll. « écriture », Paris, PUF.

TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature et autres essais*, coll. «Points essais», Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1976), *Introduction à la littérature fantastique*, coll. «Points essais», Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1967), *Littérature et signification*, coll. « Langue et langage », Paris, Larousse.

VIEGNES, Michel (2006), *Le Fantastique*, Paris, Garnier-Flammarion Corpus Lettres.

ZOLA, Émile (2006), *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion.

Sur le naturalisme et le réalisme dans la littérature du XIX^e siècle

BAGULEY, David (1995), *Le naturalisme et ses genres* [trad. de *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*], Paris, Nathan.

BECKER, George J. (1963), *Documents of Modern Literary Realism*, New Jersey, Princeton University Press.

CHEVREL, Yves (1982), *Le naturalisme*, Paris, PUF.

GOLDMANN, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.

MARTINO, Pierre (1923), *Le naturalisme français (1870-1895)*, Paris, Armand Colin.

MITTERAND, Henri (1987), *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF.

NORDMANN, Jean-Thomas (2001), *La critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Le livre de poche.

PAGLIANO, Graziella (1987), « Le récit du portrait au XIX^e siècle » dans *Écrire en France au XIX^e siècle*, Actes du Colloque de Rome, coll. « L'Univers des discours », Montréal, Éditions du Préambule.

PAGÈS, Alain (1989), *Le naturalisme*, coll. « Que sais-je », Paris, PUF.

TADIÉ, Jean-Yves (2004), *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, coll. « Agora », Paris, Pocket.

Ouvrages de Stevenson et sur Stevenson

BALFOUR, Graham (1906), *The Life of Robert Louis Stevenson – Volume II*, New York, Charles Scribner's Sons.

STEVENSON, Robert Louis (1987), *La Route de Silverado*, coll. « Libretto », Paris, Phébus.

STEVENSON, Robert Louis (2001), *Intégrale des Nouvelles – I et II*, édition établie par Michel Le Bris, coll. « Libretto », Paris, Phébus.

STEVENSON, Robert Louis (2001), *The Complete Stories of Robert Louis Stevenson*, édition établie par Barry Menikoff, New York, Modern Library.

STEVENSON, Robert Louis (2007), *Essais sur l'art de la fiction*, édition établie par Michel Le Bris, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

En particulier :

« Les romans de Victor Hugo » (« *Victor Hugo's Romances* », 1974)

« Une note sur le réalisme » (« *A Note on Realism* », 1883)

« À bâtons rompus sur le roman » (« *A Gossip on Romance* », 1884)

« De quelques considérations techniques sur le style en littérature » (« *On Some Technical Elements of Style in Literature* », 1885)

« Les porteurs de lanterne » (« *The Lantern-Bearers* », 1888)

ANNEXES

ANNEXE 1

Tableau 3

La topographie, les personnages et les actions

Lieux		Personnages		Actions
trou fossé carrière ornière sillon chemin route couloir rails cul-de-sac	→	figure ombre tache bande foule file être anonyme	→	chute sommeil fuite disparition noyade mort paralysie éventrement déception

ANNEXE 2

Tableau 4

La phrase-maquette des « Portes de l'Opium »

Phrase-maquette	Récit
Désir douloureux	Narrateur en voyant la fille de l'Opium : « Le <u>désir d'étrangeté</u> qui me tenait devint alors <u>si violent</u> » Narrateur à la fin : l'opium « mor[d] <u>le cœur de peines si cruelles</u> »
Désir du narrateur : « m'aliéner à moi-même »	Narrateur en voyant la fille de l'Opium : « la folie me tenait » Narrateur à la sortie : « Tout m'était inconnu [...] j'étais là, perdu »
Désir du narrateur d'être « souvent soldat »	« Je perdis la notion des heures <u>me sentant toujours entraîné</u> » (<i>i.e.</i> soldat obéissant aux règles extérieures du régiment, un peu malgré lui; il est tentant de dire qu'il est à la solde de la fille)
Désir du narrateur d'être « pauvre »	Le narrateur se rend pauvre à la fin après sa signature du « chèque en blanc » ; Il se dit « pauvre comme Job » La femme lui demande : « aurais-tu le courage d'être mendiant pour être à moi? »
Désir du narrateur d'être « marchand »	Marchandage avec la femme exotique : signature du chèque en blanc et pacte de mendicité contre possession de la fille.
La femme qui « <u>secouait ses jupes</u> »	« <u>étoffe brune guillochée d'or [qui] flottait sur [les] pieds</u> » de la fille de l'Opium (son seul vêtement) « <u>gestes et poses [des] mains</u> » de la fille de l'Opium « <u>comme des parties rythmées d'un danse</u> » La fille de l'Opium « <u>secoua</u> la tête [...] » Narrateur : « je [...] <u>secouai</u> [la porte] »
« la femme que <u>je voyais passer</u> »	« Car <u>je vis passer</u> devant mes yeux aussitôt [...] l'image de la porte et les figures bizarres du vieux homme au foulard rouge

Tableau 4

La phrase-maquette des « Portes de l'Opium »

(suite)

Phrase-maquette	Récit
La « <u>femme</u> » qui passait qui précède « la <u>jeune fille</u> »	La « <u>vieille femme jaune</u> » qui précède la « <u>fillette de l'Opium</u> » dans la maison de l'opium
jeune fille « <u>qui entra</u> it chez un pâtissier » (traversée du seuil)	traversée du narrateur à l'entrée de la porte de la maison de l'opium le vieux « m'invitait du geste <u>à entrer</u> » dans la maison d'opium panneau « par <u>où entra</u> une jeune femme » traversée à la sortie de la porte (dans la clause) du « je »
la jeune fille « <u>relevait</u> son voile <u>à demi</u> »	les oreilles de la fille de l'Opium « <u>relevées</u> d'une ligne rose » fille de l'Opium « nue <u>jusqu'à la ceinture</u> » Le narrateur se fait déshabiller « <u>légèrement</u> »
La fille « <u>mordait</u> dans un <u>gâteau</u> »	« la <u>pâte</u> grisâtre » d'Opium « les <u>dents, d'un noir d'ébène</u> [...] fulgurantes » de la femme exotique Le narrateur à la sortie : « <u>mordant</u> le cœur de peines si cruelles »
« <u>versant</u> de l'eau dans un verre »	« La vieille femme jaune roula une boulette, la fit fondre à la flamme autour d'une épingle, et, <u>la plantant</u> avec précaution <u>dans le</u> fourneau de la pipe. » Le narrateur reçoit du mendiant « sa cuillère et sa sébile »
la jeune fille « <u>restait</u> , la tête penchée »	La jeune fille de l'Opium « s'assit <u>dans une pose</u> douce »

ANNEXE 3

Tableau 6

Les descriptifs du mur et de la femme

Le mur	La femme
« je fus hanté par la <u>curiosité</u> d'une porte » + « <u>fausses</u> fenêtres »	« elle avait l'aspect [...] des statues d'ivoire de Chine, <u>curieusement ajourées et rehaussés</u> de couleurs bariolées »
« percé d' <u>yeux grillés</u> »	« Les <u>yeux</u> attirés vers les tempes ; ses <u>cils</u> étaient gommés d'or » + « étoffe brune <u>guilochée</u> d'or »
« fausses fenêtres <u>pâlement</u> dessinées par places »	« les cils étaient <u>gommés</u> d'or » + « figure <u>frottée</u> de safran »
« fausses fenêtres pâlement <u>dessinées</u> par places »	« sa peau épicée et <u>peinte</u> » + « curieusement <u>ajourées et rehaussés de couleurs bariolées</u> »
« une serrure à <u>longs serpents de fer</u> »	« et <u>les conques</u> de ses oreilles délicatement relevées d'une <u>ligne rose</u> . »
« <u>croisée de traverses</u> vertes »	« étoffe brune <u>guilochée</u> d'or »
« La serrure était <u>rouillée</u> , les gonds étaient <u>rouillés</u> » (couleur)	« figure frottée de <u>safran</u> » (couleur)
« écailles <u>blanchâtres</u> de la porte »	« elle avait l'aspect [...] des statues <u>d'ivoire</u> de Chine »
« <u>écailles blanchâtres</u> de la porte se soulevaient sur la porte comme <u>la peau d'un lépreux</u> » (allure malade)	« lèvres [...] complètement bleues » (allure malade et sclérosée)
« fer » (métal)	« or »

ANNEXE 4

Tableau 8

La phrase-maquette de « La Grande-Brière »

Phrase-maquette	La chasse	Le meurtre
<p>Deux ouvrières</p> <p><i>i.e.</i> couples de femmes, sœurs, œuvrant de concert : « entraide » qui caractérise les demoiselles : voir commentaire cynique de Marianne dans la clause</p>	<p>Les « demoiselles de Pornichet »;</p> <p>En référence à la sororité des canards : « ses sœurs »;</p> <p>des « demoiselles de Pornichet <u>filaient par couples</u> »;</p> <p>Scène finale : « <u>Ça s'entraide, les demoiselles</u> »</p>	<p>Deux maîtresses :</p> <p>Marianne et son « amante » se rapprochent physiquement</p>
<p>jetaient la navette</p> <p><i>i.e.</i> lancement unidirectionnel de l'objet, navette/embarcation (en tant que « navette »-nef : assurant régulièrement et fréquemment la correspondance entre deux lignes (<i>Petit Robert</i>))</p>	<p>« C'était <u>une embarcation</u> à fond plat, fraîchement goudronnée. L'homme <u>nous poussa vers</u> le chenal étroit, sinueux qui menait au large du marécage »</p> <p>Les demoiselles « se relevant pour « <u>fuir à tire-d'aile jusqu'à être des points noirs</u> dans la cendre roussâtre du ciel, <u>puis grossissant peu à peu</u> jusqu'à courir sur nous [...] »</p> <p>« La <u>salve</u> n'amena qu'un oiseau [...] »</p>	<p>« [Marianne] <u>étendit</u> le bras, saisit la canardière, épaula et <u>fit feu</u>. »</p> <p>« La jeune fille de la barque <u>poussa</u> un cri aigu. »</p> <p>« Les demoiselles : « <u>tiraillaient</u> [l]a robe de leur bec rouge »</p> <p>Mots de Marianne : « Allons, <u>tirez!</u> »</p>

Tableau 8

La phrase-maquette de « La Grande-Brière »

(suite)

Phrase-maquette	La chasse	Le meurtre
<p>sous un métier à tisser</p> <p><i>i.e.</i> emplacement de l'objet sous l'œuvre tissée</p>	<p>« des vols d'oiseaux partaient <u>au-dessus</u> des roseaux »;</p> <p>« Sa fille [...] montra <u>une volée</u> de bêtes, à droite. »</p> <p>« À ses cris la bande de ses sœurs vint <u>planer au-dessus du bateau</u> – <u>une nuée</u> de sœurs qui piaillaient »</p> <p>« pour fuir à tire d'aile jusqu'à être des points noirs dans <u>la cendre roussâtre</u> du ciel »</p>	<p>« La <u>coupole</u> de nuages se dorait <u>à son sommet</u>; un cercle de brume <u>cintrait</u> la prairie ronde; les derniers reflets du jour <u>dansaient sur</u> la Grande-Brière »</p> <p>« Le soleil, <u>baissant à l'horizon</u>, ensanglantait la cendre du ciel et coupait la ruche verte de reflets roses. »</p>
<p>où les fils se croisaient et se décroisaient</p> <p><i>i.e.</i> tissage des fils, entrecroisement des lignes</p>	<p>« Nos fusils étaient prêts : <u>la salve</u> n'amena qu'un oiseau qui s'abattit lentement, <u>décrivant une spirale sans [sic] l'air.</u> »; « À ses cris la bande de ses sœurs vint planer <u>au-dessus du bateau</u> – <u>une nuée de sœurs qui piaillaient</u> <u>tournoyant et s'abaissant, se relevant brusquement pour fuir à tire-d'aile</u> [...] »</p> <p>« La <u>chaîne ailée</u> des autres »</p>	<p>« La coupole de nuages se dorait à son sommet; <u>un cercle</u> de brume <u>cintrait</u> la prairie ronde; les derniers reflets du jour dansaient sur la Grande-Brière »</p>

Tableau 8

La phrase-maquette de « La Grande-Brière »

(suite)

Phrase-maquette	La chasse	Le meurtre
<p>à chaque battement de la mécanique.</p> <p><i>i.e.</i> répétition (l'imparfait, marqueurs temporels, régularité, circularité et continuité du geste</p>	<p>« La <u>chaîne ailée des autres,</u> <u>serpissant sur nos têtes,</u> <u>pleurait toujours</u> »</p> <p>Nous tirions cependant et les « demoiselles » <u>tombaient par</u> <u>grands cercles</u>, plongeant dans l'eau »</p>	<p>Les « demoiselles de Pornichet » <u>tournaient</u> <u>éplorées, en criant autour</u> de la jeune fille morte, et tiraillaient sa robe de leur bec rouge.</p>

ANNEXE 5

Tableau 9

Les portraits de maîtresse et de demoiselles

La maîtresse	Les canards – demoiselles de Pornichet
« une <u>petite tache noire et rouge</u> devait être un chapeau de femme »	« des <u>points noirs</u> dans la cendre <u>roussâtre</u> »; « on ne voyait plus que <u>cinq points</u> au fond du ciel »
« La jeune fille assise en arrière, portait <u>une robe gris clair</u> avec <u>un col rouge à larges bords</u> , et <u>un chapeau noir</u> mousquetaire »	« La « demoiselle de Pornichet » avait <u>le corps gris tendre</u> , <u>la tête noire</u> , le <u>bec rose</u> et long, avec des narines effilées. »; « plongeant dans l'eau avec <u>la tête noire</u> et <u>le bec rouge</u> »; « il le tenait par la patte <u>rouge</u> »
« elle tomba, la tête penchée, comme un oiseau abattu – et <u>son col rouge</u> était soulevé par le râle »	« Les « demoiselles de Pornichet » tournaient éplorées, en criant, autour de la jeune fille morte, et tiraillaient sa robe de <u>leur bec rouge</u> . »

ANNEXE 6

Tableau 11

Le schéma narratif de « La Cité dormante »

État initial	Provocation	Dynamique	Sanction	État final
Capitaine = patrie (collectivité)	L'abordage de l'île ; découverte de l'île par le biais du « couloir rocheux » (paragraphe 1-12)	La découverte de la « cité dormante » et la réunion des peuples morts (paragraphe 13-16)	La (re)découverte des « patries » individuelles ; l'étreinte fatale (paragraphe 17-19)	Capitaine = sans patrie (seul)
Capitaine = nous/collectivité				Capitaine = moi/je/seul
Capitaine avec équipage				Capitaine sans équipage
Capitaine désire aborder sur l'île				Capitaine désire quitter l'île
Capitaine = vivant				Capitaine = mort
Compagnons = actifs (unis dans l'action)				Compagnons = immobiles (unis dans le sommeil)
Compagnons = individus				Compagnons = doubles
Équipage est lié par le meurtre/le crime				Équipage est lié par la patrie
Équipage s'unit				Équipage se dissout
Pas de gestes en commun/disparité				Communauté d'étreintes
« bruit vital » et mouvement dominant				« silence funeste » et immobilité dominant